

משרד החינוך
המזכירות הפדגוגית
אגף אמנויות
הפיקוח על הקולנוע

תכנית הלימודים באמנות הקולנוע לחטיבה העליונה

הפרקים העיוניים

כולל ביבליוגרפיה

נכתב ונערך ע"י
דורית באלין, מפמ"ר תקשורת וקולנוע
עדן צולי, אחראית על הקולנוע והתקשורת בחט"ע
ד"ר בני בן דוד – רפרנט לבחינות הבגרות

בשיתוף
קראו והגיבו - צוות חשיבה על תוכנית הלימודים ב"אמנות הקולנוע":
רויטל זיו - שטרן, אור מנחם, חגית יוגב, רון אפטר, ניצן ארז, ערן ליבני, אפרת לויטן.

תכנית הלימודים ב"אמנות הקולנוע": פרקים שני, שלישי ורביעי

רציונל התכנית..... עמ' 3
הנחיות כלליות..... עמ' 5

פרק שני:

נושאי חובה:

סה"כ שעות חובה: 75 שעות

נושא 1: תחנות יסוד בהיסטוריה של הקולנוע - 30 שעות עמ' 6
נושא 2: קולנוע ותיאוריה - 9 שעות עמ' 10
נושא 3: קולנוע ישראלי עלילתי 24 שעות עמ' 12
נושא 4: קולנוע תיעודי - 12 שעות עמ' 14

פרק שלישי:

סה"כ שעות חובה בחירה: 12 שעות

יש לבחור נושא אחד מתוך השניים:

נושא 5: ז'אנר ים בקולנוע - 12 שעות עמ' 16
נושא 6: סרטי אות'ר (יוצר) - 12 שעות עמ' 18

פרק רביעי:

נושאי בחירה:

סה"כ שעות בחירה: 30 שעות

יש לבחור 2 נושאים מתוך הנושאים המוצעים

ניתן להרחיב נושא בחירה אחד מתוך נושאי החובה

נושא 7: קולנוע/חברה/פוליטיקה - 15 שעות עמ' 20
נושא 8: קולנוע עולמי עכשווי (קולנוע עולם שלישי) - 15 שעות עמ' 23
נושא 9: קולנוע עצמאי - 15 שעות עמ' 25
נושא 10: קולנוע ואומנויות אחרות - 15 שעות עמ' 27
נושא 11: אנימציה - 15 שעות עמ' 29

נספחים:

נספח לנושא 2 - אות'ר: עמ' 31
נספח לנושא 3 - ז'אנרים: עמ' 33
נספח נושא 7 - קולנוע וחברה או קולנוע ופוליטיקה עמ' 35
נספח לנושא 8 - קולנוע עולמי עכשווי: עמ' 36
דוגמא לנושא בחירה אישי – נארטיבים אלטרנטיביים עמ' 39
ביבליוגרפיה כללית..... עמ' 47

תוכנית הלימודים ב"אומנות הקולנוע" 2 יח"ל כוללת שנים עשר נושאי לימוד. ששה מתוכם המהווים את ליבת התכנית ומתוך שאר הנושאים יש לבחור 3 נושאים. מטרת התוכנית היא להקנות לתלמידים מושגי יסוד בתחומים המרכזיים של אמנות הקולנוע. תכנית זו נשענת על הידע שרכשו התלמידים במסגרת יחידת הלימוד הבסיסית "אמנות הקולנוע - מבוא לשפה הקולנועית".

במהלך הלימודים יתוודעו התלמידים לנושאים הבאים: תחנות יסוד מרכזיות בהיסטוריה של הקולנוע, ז'אנרים בקולנוע, מאפיינים תמטיים ואסתטיים של סרטי מחבר/אות'ר, תיאוריות קולנועיות עכשוויות, מגמות בקולנוע הישראלי, קולנוע תיעודי, קולנוע עולם, מאפיינים צורניים, תמטיים ונרטיביים של הסרט התיעודי, קולנוע בהקשר חברתי-פוליטי- כלכלי והיסטורי, יחסי קולנוע ואמנויות אחרות.

תוכנית הלימודים המוצעת מבוססת על הרעיון כי ראוי להגדיר את לימודי הקולנוע תחת מסגרת תכנית משותפת. הגדרת לימודי הליבה היא הביטוי לכך. לימודים אלה מהווים את אבני היסוד של הוראת תחום זה.

תכנית הליבה עוסקת בשלושה תחומי ידע, שחובה ללמד במסגרת העיונית של לימודי קולנוע: היסטוריה, תיאוריה ואסתטיקה של הקולנוע. שלושת תחומים אלה מוצגים בפרקים נפרדים, אך בפועל יש להתייחס אליהם כתחומים משיקים ומשולבים זה בזה. הבנה, צפייה ופענוח של סרט קולנוע הוא תוצר של פעילות פרספטואלית וקוגניטיבית שחווים התלמידים, אשר מערבים תהליכים יצירתיים-אסתטיים, תיאורטיים, כלכליים, טכנולוגיים, סוציולוגיים, פסיכולוגיים וסמיוטיים. עולמות התוכן שמציעה תכנית ליבה זו כמסגרת מחייבת של הוראת הקולנוע מאפשרת לממש תפיסה זו. התוכנית מציעה תחומי דעת המכסים את ההיבטים הכרוכים בקריאה ופענוח אופטימליים של טקסטים קולנועיים.

ניתוח סרטים נשען בעיקר על בסיס הגדרת הצורה והמבנה של הטקסט הקולנועי. הצורה והמבנה של המדיום הקולנועי אינם מתגלים בפני הצופים באופן מיידי ואוטומטי, אלא נחשפים באמצעות אימוץ פרספקטיבה תיאורטית מסוימת. מטרת התיאוריה היא להפוך את הבלתי נראה או את הסמוי לנראה, לשקוף. עם זאת, ראוי להדגיש שתיאוריה קולנועית אינה מכשיר לחשיפת אמת או עובדות. היא אינה אמצעי לחשיפת אמיתות אמפיריות. תיאוריה קולנועית היא בעיקר אמצעי פרשני; באמצעותה ניתן להאיר היבטים שהיינו "עיוורים" לגביהם בלעדי התיאוריה. המטרה של תיאוריה היא לייצר פרספקטיבות שונות אודות סרט, שכל אחת מהן מתאפיינת במערכת ספציפית של נורמות וערכים.

כדי שגישה תיאורטית תהווה בסיס לניתוח טקסטים קולנועיים יש להמיר אותה למתודה. המונח "מתודה" מתייחס לצורת ניתוח שיטתית, מנומקת, הנשענת על מסגרת תיאורטית כלשהי. בניסוח אחר, מתודה היא מעין טקטיקה שתכליתה אסטרטגית – לדעת כיצד לעשות שימוש במערכת של מיומנויות או נהלים (היבט טקטי) כדי להשיג מטרה (היבט אסטרטגי). המתודה מספקת כלים לניתוח סרטים.

תכנית הלימודים חותרת ליצור זיקה או אינטגרציה בין נושאי הלימוד השונים ומהווה תנאי הכרחי להוראת הקולנוע ברמת מורכבות והפשטה גבוהים. זהו המפתח ליכולתם של התלמידים לתפוס את המתרחש בזירה הקולנועית באופן אינטגרטיבי, מורכב ומופשט.

1. נושאי חובה – בחירה של 5 תחנות יסוד בהיסטוריה של הקולנוע מתוך 7, קולנוע ותיאוריה, קולנוע ישראלי עלילתי ותיעודי.
2. נושא בחירה חובה - בחירה של 2 נושאים מתוך השלושה המוצעים: ז'אנרים בקולנוע, סרטי אות'ר, קולנוע תיעודי.
3. נושאי בחירה: בחירה של 2 נושאים מתוך הנושאים המוצעים: קולנוע/חברה/פוליטיקה; קולנוע עולמי עכשווי; קולנוע עצמאי; אנימציה; קולנוע ואומניות אחרות.

דרכי הוראה:

1. הנושאים הנלמדים מאורגנים ביחידות לימוד. במסגרת יחידות הלימוד יש ללמד שניים-שלושה סרטים הקשורים לנושא. ישנם נושאים שהיקפם גדול מיחידת לימוד אחת (למשל, תחנות יסוד בתולדות הקולנוע כוללות 6 נושאי לימוד; קולנוע ישראלי מורכב משלושה נושאי לימוד).
 2. רוב נושאי הלימוד (למעט תחנות יסוד) מאפשרים מרחב פעולה אוטונומי, בבחירת הסרטים והדגשים.
 3. התכנית אינה מנסחת הנחיות לגבי הסרטים שיש ללמד, אלא קובעת רק את המסגרת הלימודית.
 4. תכנית הליבה נשענת על התפיסה שיש ליצור זיקה והדדיות בין הנושאים השונים הנלמדים במסגרתה. (*)
- (*) לדוגמא: יחידת הלימוד "הוליווד הקלאסית" מהווה בסיס ללימוד ז'אנרים קולנועיים וסרטי יוצרים. נושאים אלה יילמדו בזיקה לתיאוריות קולנועיות. תיאוריות קולנועיות רלוונטיות תמיד לעיסוק בנושאים הקשורים לחברה, פוליטיקה והיסטוריה.

הנחיות כלליות לתכנית

- להציג את מבנה תכנית הליבה בפני התלמידים (יש לכתוב תוכנית עבודה /סילבוס ולחלקו לתלמידים)
- להציג את הקשר/זיקה בין יחידת המבוא לשתי היחידות המתקדמות. לערוך אבחנה בין דרכי ההוראה של יחידת הלימוד הבסיסית (הנשענת על צפייה בקטעי סרטים; ניתוח של חלקיה השונים של השפה הקולנועית) לעומת שתי יחידות הלימוד המתקדמות (ניתוח יצירות שלמות הישענות על חומר הלימוד שנלמד במסגרת יחידת המבוא; התייחסות להיבטים חוץ-קולנועיים כמו פוליטיקה, חברה, כלכלה, טכנולוגיה וכו').
- להציג את הקשר בין התוכנית העיונית לתוכנית הלימודים במעשיים.
- את שתי תחנות היסוד הראשונות יש ללמד בכיתה י': הקולנוע האילם והקולנוע הסובייטי.

נושא 1: תחנות יסוד בתולדות הקולנוע

מספר שעות : 30 שעות

הקדמה :

במהלך ההיסטוריה הקצרה יחסית של אומנות הקולנוע נוצרו עשרות אלפי סרטים במדינות שונות בעולם. ההיסטוריה של הקולנוע היא ההיסטוריה המשותפת של כל המדינות האלה, גם אם מנסחי תולדות הקולנוע נוטים בהכרח להתמקד בזרמים ובסגנונות מסוימים, ולהתעלם או להדיר תופעות קולנועיות מסוימות לשוליים.

גם תכנית זו פועלת עפ"י העיקרון של הבחירה והסלקציה. יחידה או נושא לימודי זה עוסק בתחנות יסוד מרכזיות בתולדות הקולנוע, כפי שהן התפתחו במדינות שתרבותן הקולנועית דומיננטית במיוחד – ארה"ב, ברית-המועצות, גרמניה, צרפת ואיטליה. מסגרת זו, מצומצמת ככל שתהא, תשאף לתאר את התפתחות הקולנוע מראשיתו ועד המאה העשרים. מיפוי הזרמים העיקריים, מגמות בולטות, אסכולות מרכזיות, ז'אנרים, יוצרים מרכזיים. בדיקת ההיסטוריה הקולנועית בהקשרים תרבותיים, חברתיים ופוליטיים, כמו גם בהקשר לאומנויות אחרות.

מטרות :

- הצגת אבני הדרך בתולדות ההיסטוריה של הקולנוע
- הכרת המאפיינים התמטיים והסגנוניים של תחנות אלו, והצגת השפעתם על תולדות הקולנוע
- הצגת ההקשרים החוץ-קולנועיים של תחנות היסוד

נושאי הלימוד בפרק זה :

1. הקולנוע האילם
2. קולנוע סובייטי
3. הוליווד הקלאסית בשנות ה-30 וה-40
4. אקספרסיוניזם גרמני
5. ניאו-ריאליזם איטלקי
6. גל-חדש צרפתי
7. מודרניזם
8. פוסט מודרניזם

יש לבחור 5 תחנות מתוך 7 תחנות.

יש להקדיש לכל תחנת יסוד כ 6 שעות הוראה.

יש להתייחס לכל תחנת יסוד כיחידת לימוד סגורה העומדת בפני עצמה.

בכל תחנה יש להתייחס לקריטריונים הבאים:

- השפעות חברתיות כלכליות של התקופה על הזרם
 - השפעות של זרמים אחרים על הזרם הנלמד.
 - מאפיינים צורניים.
 - מאפיינים תוכניים – תמאטיים.
- במסגרת יחידת לימוד זו יקראו התלמידים הפרקים הקשורים לנושאים הנלמדים המופיעים בביבליוגרפיה החובה לתלמיד, מאמרים הקשורים לנושאים הנלמדים.
- יש להקדיש בכל יחידה סרט אחד חובה באורך מלא + קטעי סרטים נוספים על פי בחירת המורה.

סרטים מומלצים לתחנות היסוד:

- צ'ארלי צ'אפלין: זמנים מודרניים, באסטר קיטון: שרלוק ג'וניור או הגנרל
- פוטיומקין, איזנשטיין.
- ג'ין קלי וסטנלי דון: שיר אשיר בגשם.
- פריץ לאנג: מטרופוליס, M, וינר: הקבינט של דר' קליגארי.
- גונבי האופניים, ויטוריו דה סיקה
- פרנסואה טריפו: 400 המלקות, ג'ול וג'ים, גודאר: עד כלות הנשמה.
- אורסון וולס: האזרח קיין (אנטוניוני: בלו-אפ, פליני: 8 1/2, קורסוואה: רשומון)
- מולן רוז', באז לורמן.

ביבליוגרפיה לתלמיד:

מאסט, ג'רלד, ברוס קאוויין (2003) **קיצור תולדות הקולנוע**, ת"א, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.
פרמינגר, ענר (1995) **מסך קסם: כרונולוגיה של קולנוע ותחביר**, ת"א, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

ג'אנטי לואיס, (2000) **להבין סרטים**, ת"א, האוניברסיטה הפתוחה

ביבליוגרפיה חובה למורה:

מאסט, ג'רלד, ברוס קאוויין (2003) **קיצור תולדות הקולנוע**, ת"א, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.
מוג'ה, דני (2003) **אהבנו כל-כך: 100 סרטי מופת**, ת"א: הוצאת מפה
פרמינגר, ענר (1995) **מסך קסם: כרונולוגיה של קולנוע ותחביר**, ת"א, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.

ג'אנטי לואיס, (2000) **להבין סרטים**, ת"א, האוניברסיטה הפתוחה

ביבליוגרפיה - כללי:

זנד, שלמה (2002) **הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולבנים את המאה העשרים**, ת"א: עם
עובד/ספריית אופקים, עמ' 31-66

הקולנוע האילם:

בורשטיין, יגאל (תשנ"ח) "מודרניזם בספרות ובראינוע", **ספרות, סרט ומלחמות האזרחים של התרבות**, ירושלים: משרד החינוך, התרבות והספורט.

זנגר, ענת (2004) "ביוגרפיה קולנועית: ז'אן דארק במסכת הריאליזם ההיסטוריו", בתוך (עורכים) חיים בראשית, שלמה זנד, משה צימרמן, **קולנוע וזיכרון-יחסים מסוכנים?** ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, עמודים 273-292.

צ'פלין, צ'רלי (1985) [1916] "לשחק ולביים עם מק-סנט", בתוך איתן גרין (עורך), **במאים ואנשי קולנוע על קולנוע**, ת"א: עם עובד, עמודים 125-141.

קיטון, בסטר (1985) "מדוע אינני מחייך לעולם", בתוך איתן גרין (עורך), **במאים ואנשי קולנוע על קולנוע**, ת"א: עם עובד, עמודים 142-151.

הוליווד הקלאסית:

Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960**, Columbia University Press.

Maltby, Richard (2003) **Hollywood Cinema**, Wiley-Blackwell.

Bernstein, Matthew (2000) **Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era**, Rutgers University Press.

אקספרסיוניזם גרמני:

בראשית, חיים (2004) "ז'אנר הערפד: סימונו של האחר באמצעות הדם", בתוך (עורכים) חיים בראשית, שלמה זנד, משה צימרמן, **קולנוע וזיכרון-יחסים מסוכנים?** ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, עמודים 153-168.

שורץ, אושרה (1985) "מחילל הלילה ועד הכהניזם – הזאב והאיריס בסרט *חייל הלילה* / דן וולמן", **סרטים**, מס' 1, עמודים 14-21.

ניאו-ריאליזם איטלקי:

אווטין, פבלו (2007) "חש נוסטלגיה לעתיד", **סינמטק**, גיליון 144, עמודים 4-7.

זוויטני, צזרה (1985) [1954] "תזות על הניאוריאליזם", בתוך איתן גרין (עורך), **במאים ואנשי קולנוע על קולנוע**, ת"א: עם עובד, עמודים 85-95.

פיינר, דן (1997) "צעדים גדולים של זאב בודד ורעב", **סינמטק**, גיליון מס' 92, עמודים 4-21 (מוקדש לסרטיו של ויטוריו דה-סיקה).

טריפו, פרנסוא (1977) "רוברטו רוסליני מעדיף את החיים", **קולנוע: עיתון ישראלי לקולנוע ולטלוויזיה**, מס' 14, עמודים 15-16.

ורט, דניאל (2007) "הבמאי שניבא את מות הקולנוע: רוברטו רוסליני – 100 שנים להולדתו", **סינמטק**, גיליון 144, עמ' 8-11.

שטרית, סמי שלום (2001) "הניאו-ריאליזם המזרחי של בני תורת, מייסד זרם "השכונה האוניברסלית" בפרוזה ובקולנוע הישראלי", **הכיוון מזרח: כתב-עת לתרבות וספרות**, 2: 21-27.

גל חדש צרפתי:

פרמינגר, ענר (2006) **פרנסוא טריפו, האיש שאהב סרטים**, ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד

בורשטיין, יגאל (1998) "סוף האשליה הקולנועית: 'עד כלות הנשימה'", **קולנוע: פענוח, פרשנות, פיתוי, מחשבות על צפייה בסרטים**, הוצאת סל תרבות ארצי-אומנות לעם, עמ' 71-75

מודרניזם:

בורשטיין, יגאל (1998) "בין מודרניזם לריאליזם: האזרח קיין", **קולנוע: פענוח, פרשנות, פיתוי, מחשבות על צפייה בסרטים**, הוצאת סל תרבות ארצי-אומנות לעם, עמ' 52-57

זנגר, ענת (1989) "בגנות המקוריות: המודרניזם", **סרטים: כתב עת לקולנוע וטלוויזיה**, גיליון מס' 4, עמודים 59-60.

זנגר, ענת (1993) "בלו-אפ – בין מודרניזם לפוסט-מודרניזם", **מאזניים: ירחון לספרות**, ס"ח 1, עמ' 44-47.

יערי, רגינה (1995) **התבוננות באמנות הקולנוע**, פרקים 1, 4, 5, 6, 7. ת"א: הוצאת ירון גולן.

יערי, רגינה (1998) **קולנוע – לראות ולהבין**, פרקים 2, 3, 4, 6. ת"א: הוצאת ירון גולן.

פוסטמודרניזם:

בודריאר, ז'אן (2007) [1981] **סימולקרות וסימולציה**, ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד.

בוקטמן, סקוט (2005) **האדם המודרני והמרחב המדומה**, ת"א: רסלינג

גורביץ', דוד (1997) **פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה-20**, ת"א: הוצאת דביר.

גיימסון, פרדריק (2008) **פוסטמודרניזם, או, ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר** תרגמה מאנגלית עדי גינצבורג-הירש; עריכה מדעית משה רון, ת"א: רסלינג.

כלב, יפה (2007) "סימולקרה כתחליף תרבות בייצוג קולנועי", **החינוך וסביבו: שנתון סמינר הקיבוצים**, גיליון 29, עמ' 343-358.

הקדמה:

ניתוח סרטים מתבסס בעיקר על בסיס הגדרת הצורה והמבנה של הסרט. אלה אינם נחשפים בפני הצופים באופן מיידי ואוטומטי. הם מתגלים באמצעות אימוץ פרספקטיבה תיאורטית מסוימת. מטרת התיאוריה היא להפוך את הבלתי נראה או את הסמוי לנראה, לשקוף. עם זאת, ראוי להדגיש שתיאוריה קולנועית אינה מכשיר לחשיפת אמת או עובדות. תיאוריה קולנועית היא בעיקר כלי או אמצעי פרשני; באמצעותה ניתן להאיר היבטים שהיינו "עיוורים" לגביהם בלעדי התיאוריה. חשיבותה של התיאוריה נובעת מהעובדה הפשוטה שלא ניתן לנתח סרט מעמדה או מפרספקטיבה אובייקטיבית, חפה מכל הטיה נורמטיבית וערכית. חווית הצפייה שלנו מערבת, גם אם לא באופן מודע, מערכת שלמה של נורמות וערכים. המטרה של תיאוריה היא לייצר פרספקטיבות קונספטואליות שונות אודות סרט, כל אחת מהן מתאפיינת במערכת ספציפית של ערכים.

יחידת לימוד זו תעסוק בגישות תיאורטיות שונות לניתוח המדיום הקולנועי. הסוגיה המרכזית לשאלת היחס בין קולנוע למציאות, שתיבחן שתי תיאוריות קולנועיות קלאסיות: הריאליסטית והפורמליסטית (נלמדה ביחידה הראשונה).

גישה תיאורטית נוספת, מגדירה את מהותו של המדיום הקולנוע באמצעות תפיסת עולם חברתית-כלכלית מרקסיסטית וניאו-מרקסיסטית. עפ"י גישה זו, יש לגייס את הערך האסתטי של הקולנוע כמנוף לשינוי תודעתם של הצופים, ומכאן כמכשיר לשינוי חברתי.

התייחסות לתיאוריות עכשוויות יותר – מגדר, פסיכואנליזה, אינטר-טקסטואליות, פוסט-מודרניזם וקולוניאליזם ופוסט-קולוניאליזם. גישות תיאורטיות נוספות כמו הסטרוקטורליזם, הייתה דומיננטית במיוחד בשנות ה-60 וה-70 של המאה העשרים, והיוותה בסיס לחקר סרטי ז'אנר ואות'ר.

מטרות:

- הכרות עם מגמות מרכזיות בתחום התיאוריות הקולנועיות שהתגבשו בחמישים השנים האחרונות החל משנות ה-60 המאוחרות ועד מפנה המאה ה-20.
- הכרות עם האופן בו משמשת תיאוריה כלי לניתוח סרטים.

חזרה על תיאוריות ריאליזם ופורמליזם שנלמדו במסגרת "יסודות השפה בקולנועית"

תיאוריות לבחירה בפרק זה:

- יחס בין קולנוע ואידיאולוגיה - תיאוריות מרקסיסטיות וניאו-מרקסיסטיות.
- תיאוריות קולנועיות של מגדר.
- תיאוריות קולנועיות פסיכואנליטיות.
- תיאוריות פוסט-מודרניות - אינטר טקסטואליות, קולוניאליזם ופוסט-קולוניאליזם.
- תיאוריה הקולנועית בשנות השישים - סמיוטיקה, סטרוקטורליזם.

יש ללמד **תיאוריה אחת** מתוך היחידות המוצגות למעלה.
יש להקדיש 3 שעות לימוד לתיאוריה וצפייה ב 2 סרטים לפחות, סה"כ 9 שעות לפרק זה.
חשוב לציין שאת לימוד התיאוריות הקולנועיות ניתן לשלב בכל אחד מנושאי הלימוד האחרים.

ביבליוגרפיה:

- בורשטיין, יגאל (1998) קולנוע: פענוח, פרשנות, פיתוי, מחשבות על צפייה בסרטים, ת"א, הוצאת סל תרבות ארצי- אומנות לעם
- בן-ניצן, שאול (2000), מבוא לתיאוריות קולנועיות, ת"א, הוצאת דיונון
- בן-פורת, זיווה (1985), "בין-טקסטואליות", **הספרות** 2 (34) עמ' 170-178.
- גורביץ, דוד (1997) **פוסטמודרניזם**, ת"א: הוצאת דביר
- הרציג, חנה (2005) **תורת הספרות והתרבות – אסכולות בנות זמננו: צעדים נוספים**, ת"א: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה
- דרי' יעל מונק, קולנוע ומגדר, <http://www.amalnet.k12.il/Commun/RightMenu/Optica/Cinema/EtzugimKolnoa.htm>
- הרציג חנה (2005) (עורכת) **תורת הספרות והתרבות – אסכולות בנות זמננו: אסופת מאמרים**, ת"א: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה
- זנגר ענת (1993), "בלו-אפ, בין מודרניזם לפוסטמודרניזם", מאזניים: ירחון לספרות, ס"ח 1, עמ' 44-47
- זנגר, ענת (2001), "בין קפלי הבגד, בין קפלי הזיכרון: על כתיבתה של טראומה בתרבות" מתוך: זיוה בן-פורת (עורכת) **אדרת לבנימין** (כרך ב'), סדרת ספרות, משמעות ותרבות, מכון פורטר לפואטיקה וסמיוטיקה, ת"א: אוניברסיטת ת"א והקיבוץ המאוחד, כרך 28, עמ' 308-327
- מאלווי, לורה (2006) [1975] "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", בתוך **ללמוד פמיניזם: מקראה. מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית**. עריכה: דלית באום, דלילה אמיר, רוני בריר-גארב, יפה ברלוביץ', דבורה גריינמן, שרון הלוי, דינה חרובי, וסילביה פוגל-ביז'אווי. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, סדרת מגדרים, עמ' 118-133.
- פיטר, בארי (2004) [1995] **מבוא לתורת הספרות והתרבות: צעדים ראשוניים**, תרגום: חנה הרציג, ת"א: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה.
- פיסק ג'ון (2003) "פוסטמודרניזם וטלוויזיה" בתוך תמר ליבס ומירי טלמון (עורכות) **תקשורת כתרבות**, מקראה, רעננה: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 175-189
- פרמינגר, ענר (2006) פרנסואה טריפו: האיש שאהב סרטים, ת"א, הוצאת הקיבוץ המאוחד
- שוחט, אלה (2001) **זיכרונות אסורים, לקראת מחשבה רב-תרבותית**, ת"א: בימת קדם לספרות.

הקדמה:

הקולנוע הישראלי הוא פרק חשוב בהוראת הקולנוע. הקולנוע הישראלי מתפתח במקביל להתפתחות הקולנוע העולמי ויחד עם זאת הקולנוע הישראלי הוא חלק מהתרבות הישראלית המתפתחת מאז הקמתה דרך כל התהפוכות החברתיות והפוליטיות..

היחידה של הקולנוע העלילתי הישראלי מטרתה להכיר לתלמידים את הקולנוע הישראלי.

הקולנוע הישראלי משקף נושאים כמו מעמד האישה, לחברה הישראלית, תהפוכות פוליטיות, הקיבוץ וקיבוץ הגלויות כמו גם מלחמות ישראל ודמות החייל.

מטרות:

- היכרות עם 3 תחנות עיקריות – קולנוע לאומי הירואי, קולנוע עממי (סרטי בורקאס), קולנוע ישראלי אישי.
- היכרות ממוקדת עם נושא רוחב מהקולנוע הישראלי: ייצוג נשים בקולנוע הישראלי, קולנוע פוליטי, קולנוע חברתי, הקיבוץ בקולנוע, מלחמות בקולנוע, כור ההיתוך הישראלי, שואה בקולנוע הישראלי.

נושאי הלימוד בפרק זה:

- קולנוע ישראלי לאומי הירואי.
- קולנוע עממי בורקס ופוסט בורקס.
- קולנוע ישראלי אישי.
- בחירה של נושא רוחב מהקולנוע הישראלי.
- קולנוע תיעודי חברתי

דגשים ודרכי הוראה:

בתהליך הלימוד של הקולנוע הישראלי יש לשם דגש על הצגת ההקשרים החוץ-קולנועיים של הקולנוע הישראלי – היבטים חברתיים כלכליים ופוליטיים. רקע חברתי כלכלי.

יש ללמד סרט אחד מכל דגם (לאומי, עממי ואישי).

יש ללמד 2 סרטים מהקולנוע הישראלי תיעודי חברתי.

רצוי להיפגש עם יוצר ישראלי עלילתי

ביבליוגרפיה:

ניב, קובי. (1999) **על מה הסרט הזה?**, זמורה ביתן, תל אביב.

גרץ, נורית. לובין, אורלי. ג'אד נאמן (עורכים) (1998) **מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי**, האוניברסיטה הפתוחה, רמת אביב. (האחרים : דמות האישה, מיתוס הצבר, הסכסוך היהודי - ערבי, הקהילה החומו - לסבית,

טל, צבי. **"האחר" בכור ההיתוך הלאומי : הנחלת רב תרבותיות בקולנוע**, החוג לקולנוע ולטלוויזיה , אוניברסיטת תל אביב. (מאמר באתר).

נחמה לאור, "איפה הם היום ? הערבים, המזרחים, העולים, הדתיים והנשים"

<http://www.rashut2.org.il/editor/uploadfile> /<http://www.agenda.org.il>

שוחט, אלה. **הבורקס והמזרחיות**, הקולנוע הישראלי, עמ' 119-141, הוצאת ברירות

רנן שור, קולנוע ישראלי – **היסטוריה ישראלית, חלוקה לתקופות של הקולנוע הישראלי**, הוצאת, סקירה חודשית, מס' 5 מאי 1984 עמ' 37-45, הוצאת משרד הביטחון

המאמר נימצא באתר זה : <http://www.amalnet.k12.il/sites/commun/library/cinema/comi0392.html>

משה צימרמן, **הסרטים הסמויים מן העין : קאנוניות ופופולריות בקולנוע הישראלי העכשווי**, הוצאת רסלינג, 2007.

משה צימרמן, **חור במצלמה - עיונים בקולנוע הישראלי**, הוצאת רסלינג, 2003.

משה צימרמן, **אל תגעו לי בשואה - השפעת השואה על הקולנוע והחברה בישראל**, הוצאת זמורה ביתן, 2002.

פילמוגרפיה מומלצת :

סאלח שבתי - אפרים קישון, **מיכאל שלי** - דן וולמן, **הוא הלך בשדות** - יוסף מילוא, **השוטר אזולאי** - אפרים קישון, **צ'ארלי וחצי** - בועז דוידזון, **אוונטי פופולו** - רפי בוקאי, **שתי אצבעות מצידון** - אלי כהן, **בלוז לחופש הגדול** - שור רנן, **כנפיים שבורות** - ניר ברגמן, **הכוכבים של שלומי** - שמי זרחין, **חולה אהבה בשיכון ג'** - שבי גביזון, **מאחורי הסורגים** - אורי ברבש, **שורו** - שבי גביזון, **שחור** - שמואל הספרי, **ההסדר** - יוסי סידר, **עטאש - צימאון** – תאופיק אבו ואיל, **יוסי וג'אגר/איתן פוקס**, **הבחור של שולי/ דורון צברי**, **הכלה הסורית/ ערן ריקליס**, **לחם /רם לוי**, **האח של דריקס/דורון צברי**, **החיים על פי אגפא**, **אסי דיין**.

הקדמה:

הקולנוע התיעודי היא תחנת היסוד הראשונה (דצמבר 1895) של הקולנוע כולו. מלומייר דרך פלהרטי ועד מייקל מור ואבי מוגרבי, אנחנו עדים להתפתחות הקולנוע התיעודי.

הקולנוע התיעודי חלק ניכר חשוב ומשמעותי מתעשיית הקולנוע כולה, כמחצית מתעשיית הקולנוע עוסקת בקולנוע התיעודי ולכן יש לנו אחריות וחובה לחשוף את התלמידים לקולנוע התיעודי.

ג'ון גריירסון הגדיר את הסרט התיעודי כ'טיפול יצירתי במציאות'. בלא מבנה מוגדר עלולה המציאות הממשית להיפך לנעדרת משמעות, לכן הבמאי של הסרט התיעודי מציג את אירועי המציאות בתבנית סיפורית, עם התחלה-אמצע-סוף, מבנה דרמטי וגיבורים מתעמתים.

אנחנו נוטים לחלק באופן חד את יצירות הקולנוע ולומר כי מעבודות האחים לומייר צמח הקולנוע הדוקומנטארי ומעבודותיו של מלייה צמח הקולנוע העלילתי אלא שחלוקה זו - על אף היותה נכונה - גורמת לנו לחשוב על הקולנוע הדוקומנטארי והקולנוע העלילתי כשני זרמים שונים האחד ממשנהו כשלמעשה הם קשורים זה בזה לאורך כל תולדות הקולנוע.

סרט דוקומנטרי לוקח על עצמו מטלה כפולה – להביא סיפור מתוך המציאות ולעניין בו את הצופה,

הקולנוע התיעודי מאפשר דיון על קונבנציות תמטיות סגנוניות ונרטיביות - האבחנה בניהן חשובה - בעקר בדור הריאליטי, המבוסס על התיעודי.

מטרות:

- הכרות עם יוצרים תיעודיים ראשונים – לומייר ופלהרטי.
- הכרות עם הקולנוע התיעודי הישראלי.
- הצגת הקולנוע התיעודי כמסמך חברתי וככלי להבעת עמדה.
- הבנה שהקולנוע התיעודי בראש וראשונה מספר סיפור. מבנה הסיפור הקולנועי העלילתי הוא השלד שעליו בנוי הסיפור התיעודי. קיים חוט דק המפריד בין הקולנוע עלילתי לקולנוע התיעודי.
- הכרות עם סוגי הקולנוע התיעודי – הקולנוע התיעודי כמכשיר תעמולה (לדוגמא: לני ריפנשטל), וידאואקטביזם, קולנוע פיוטי, קולנוע אישי, קולנוע תיעודי כמסמך חברתי.

נושאי הלימוד בפרק זה:

- רקע היסטורי - לומייר, נפלהרטי - נאנוק מהצפון. (בהיקף של מפגש אחד עם דוגמאות)
- מאפיינים של הקולנוע התיעודי - אלמנטים דרמטיים בקולנוע התיעודי (מבנה עלילתי, גיבור, דמויות, סגנון). הדגשת הגבול הדק בין הקולנוע התיעודי והתיעודי הבדיוני.
- הקולנוע התיעודי כמשפיע על סוגות חדשות – וידאו אקטיביזם וריאליטי.
- הקולנוע תיעודי חברתי.

- מטרת הפרק הזה אינה להוות סקירה היסטורית ולכן נדרשת הכרות קצרה בלבד עם תחילת הקולנוע התיעודי.
- יש ללמוד 2 ז'אנרים תיעודיים, סרט אחד מכל ז'אנר
- מומלץ להיפגש עם יוצר תיעודי.

ביבליוגרפיה:

- קלר, הלגה. (1995) **לדעת לצפות: פרק על קולנוע תיעודי**, ירושלים, ת"ל.
 - פרופ' אלן רוזנטל. **אמנות התיעוד החזותי עשיית סרטי תעודה לטלוויזיה**, האוניברסיטה הפתוחה, 2001.
 - מאמרו של יאיר לב - **לביים לא לשקר** מתוך **סינמטק** נובמבר-דצמבר 1998 עמ' 4
 - יגאל בורשטיין, **תיעוד, סרט תיעודי, בדיה**, מפתחות – סדרה לעיונים באומנויות 12, 2004, הוצאת סל תרבות ארצי- החברה למתנס"ים
 - **אביב לביא - כולם רוצים להיות מייקל מור**
תשכחו מתוכניות מציאות, הטרנד החדש בטלוויזיה נקרא דוקו-אקטיוויזם
<http://www.haaretz.co.il/hasite/objects/pages/PrintArticle.jhtml?itemNo=463378>
 - **סקירה משווה בנושא תוכניות מציאות**
<http://www.rashut2.org.il/editor/uploadfiles/doc.סקירה20%משווה20%בנושא20%תוכניות20%מציאות.doc>
על הקולנוע התיעודי האישי:
 - שמוליק דובדבני, **גוף ראשון, מצלמה, קולנוע תיעודי אישי בישראל**, הוצאת כתר.
 - שמוליק דובדבני, **השבר הוליך למבוי סתום**, פנים, כתב העת של הסתדרות המורים, גיליון 32 אביב 2005 קישור למאמר:
<http://www.itu.org.il/Index.asp?ArticleID=4927&CategoryID=762&Page=1>
- פילמוגרפיה מומלצת:**
- סרטים קצרים שלך האחים לומייר, קטעים מסרטיו של פלהרטי.
- קולנוע תיעודי ישראלי:**
- קולנוע תיעודי אישי:** סרטיו של אבי מוגרבי, **"תומר והשרוטים"** – תומר היימן, **סובינירים** שחר כהן, **ילדי השמש** – רן טל.
- קולנוע תיעודי חברתי:** **בית שאו סרט מלחמה** דורון צברי, רינו צרור, **איך אתה קורא למקום הזה?** – נואית ודן גבע, **הטיול הפנימי** – רענן אלכסנדרוביץ', **אשה אחות**, הדר קליינמן ותמנע גולדשטיין, **קולנוע תיעודי תחקירי:** **ההרוג ה 17**, דוד אופק, **תעלומה במכולה ירוקה**, טל חיים – יופה.
- דוקואקטיביזם:** **באולינג לקולמביין** – מייקל מור, 52 - 50 – אורי בראון.

נושאי חובת בחירה: יש לבחור מתוך שני הנושאים המוצעים:

נושא 5: ז'אנרים בקולנוע, נושא 6: אות'ר

נושא 5: ז'אנרים בקולנוע

מספר שעות: 12 שעות

הקדמה:

ז'אנר (genre) היא מלה צרפתית, ופירושה הוא סוג, דגם, טיפוס. מושג הז'אנר רלוונטי לכל תחום בו נעשה ניסיון לקטלג, למיין, לערוך טיפולוגיות. לכן תחולתו של המושג תקפה לגבי תופעות תרבותיות שונות: יצירות ספרות, יצירות מוזיקליות, ציורים, תצלומי סטילס, סדרות טלוויזיה, וכמובן סרטי קולנוע. עם זאת, חשוב להדגיש שדיסציפלינות מחקריות שונות מתייחסות למושג הז'אנר באופנים שונים. העיסוק המחקרי-תיאורטי במושג הז'אנר בקולנוע החל בסוף שנות השישים, תחילת שנות השבעים. עד אז שיוכם הז'אנרי של סרטים נקבע בעיקר ע"י מפיקים, מפיצים ומשווקים של תעשיית הקולנוע ההוליוודית. המושג ז'אנר מתייחס למיון וקטלוג סרטים. פרקטיקה זו כוללת כמובן גם העיסוק בגבולות בין ז'אנרים. חשיבותם של הצופים בהקשר של ז'אנר היא רבה, וזו הסיבה שז'אנרים הם לא רק קבוצות של סרטים הממוינים עפ"י קריטריונים מסוימים. המרחב הקולנועי הז'אנרי מורכב לא רק מסרטים, אלא גם ממערכות ציפיות והיפותזות שהצופים מביאים עמם לבית-הקולנוע. הצופים באים עם ידע מספיק רחב המאפשר להם להבין מדוע אירועים או פעולות מסוימות מתרחשות במסגרת ז'אנרית מסוימת, מדוע הדמויות לבושות כפי שהן לבושות, מדוע הן נראות, מדברות, ומתנהגות באופן מסוים ועוד. זהו חלק מהדינמיקה המאפיינת את יחסי הגומלין בין הצופים, התעשייה והסרטים. בעוד שראשית המחקר התיאורטי בז'אנרים הוגבל לעיסוק במוסכמות הסגנוניות והתמטיות של הז'אנר, כיום הנטייה היא לעסוק בתחום בהקשרים תיאורטיים רחבים יותר כמו סטרוקטורליזם, פסיכואנליזה, פמיניזם, גבריות, כוכבות, מרקסיזם ניאו-מרקסיזם ואידאולוגיה, סוגיות של אתניות ולאום וכו'.

מטרות:

- ההקשר ההיסטורי/ספרותי של מושג הז'אנר (אריסטו, הפואטיקה)
- המושג ז'אנר ככלי מיון לסוגים שונים של סרטים.
- תיאוריה של ז'אנר (ריק אלטמן, תומאס שץ)
- היכרות ממוקדת עם שני סוגי ז'אנרים

נושאי הלימוד בפרק זה:

- הכרות עם תיאוריית הז'אנר
- מאפייני הז'אנר הנלמד.

רשימת הז'אנרים שמתוכם יש לבחור

נגסטר, מדע בדיוני, אימה, מלודרמה, קומדיה רומנטית, מיוזיקל, מערבון, סרט אפל

יש לערוך הכרות ממוקדת עם ז'אנר אחד מהרשימה המוצעת
יש להקדיש 6-9 שעות הוראה לז'אנר.

ביבליוגרפיה לתלמיד:

אריסטו **פואטיקה** (1977), הוצאת אוניברסיטת בר-אילן והקיבוץ המאוחד.
קלר, הלגה (תשנ"ה) **לדעת לצפות: עיון בתכנים ובדרכי הבעה בקולנוע ובטלוויזיה**, ירושלים: מעלות.

ביבליוגרפיה למורה:

Altman, Rick (1999) **Film/Genre**, London: BFI.

Schatz, Thomas (1981), **Hollywood Genres**, Philadelphia, Temple University Press

ביבליוגרפיה כללי:

קלר, הלגה (1974) **עולם בדים: אנתולוגיה לאמנות הקולנוע**, ת"א: עם עובד
קלר, הלגה (תשנ"ה) **לדעת לצפות: עיון בתכנים ובדרכי הבעה בקולנוע ובטלוויזיה**, ירושלים: מעלות.

עמלנט: <http://www.amalnet.k12.il/Commun/RightMenu/Optica/Cinema/Janrim>

מערבון:

איגנצו, רמונה (1989) "המערבון האיטלקי כמשל פוליטי", **סינמטק**, גיליון מס' 45, עמ' 6-12.
אמיר, וודקה (2006) "המערבון יוצא מהארון", **סינמטק**, גיליון 139, עמ' 26-29.
חיוטין, דן (2008) "שובו של המערבון", **סינמטק**, גיליון 151, עמ' 18-23.

מדע בדיוני:

זנגר, ענת (2001) "כזה קרוב כה רחוק – חיזיון וזיכרון בסרטי מדע בדיוני לקראת סוף האלף", **מותר: כתב העת של הפקולטה לאמנויות**, גיליון מס' 9, עמ' 33-38.
פינקלשטיין, חיים (1994) "חזון ה"מטרופוליס" - מחשבות על אדריכלות חזונית באמנות הפופולרית (איורי מדע-בדיוני, איורי ה-COMIC STRIP, קולנוע) בין שתי מלחמות העולם", **מותר: כתב עת של הפקולטה לאמנויות**, גיליון מס' 2, עמ' 160-168.
פינקלשטיין, חיים (2001) "חזיונות מעגליים באמנות המדע הבדיוני", **מותר: כתב העת של הפקולטה לאמנויות**, גיליון מס' 9, עמ' 39-48.

פילמוגרפיה מומלצת:

גנגסטר: הווארד הוקס, פני צלקת, בראין דה פלמה: פני צלקת, קופולה: הסנדק
מדע בדיוני: רידלי סקוט: בליד ראנר, שפילברג: מפגשים מהסוג השלישי, גורג' לוקס: מלחמת הכוכבים, לוק בסון: האלמנט החמישי
אימה: הצעקה, מגרש השדים, המנסרים מטקסס, הסייט ברחוב אלס, פולטרגייסט.
מלודרמה: "נכתב ברוח" "מכתב מאישה אלמונית",
קומדיה רומנטית: הוורד הוקס "צער בעלי חיים", פ.גיי. הוגן "החתונה של החבר שלי", גרי מרשל "אשה יפה", רטב ריינר, "כשהארי פגש את סאלי".
מיוזיקל: גברים מעדיפים בלונדיניות, הקוסם מארץ עוץ, שיקגו, מול רוז'
מערבון: הווארד הוקס: הנהר האדום, בצהרי היום, הבלתי נסלח,
סרט אפל: הנץ ממלטה, קזבלנקה, צ'ינה טאון, הווארד הוקס: השינה הגדולה. צ'ארלס וידור: גילדה, טים בארטון: באטמן.

הקדמה:

תיאורית האות'ר צמחה במרוצת שנות ה-50 וה-60 של המאה העשרים. גישת תיאורטית זו התגבשה מתוך כתב העת הצרפתי "מחברות הקולנוע" (Cahiers du cine'ma), בו כתבו מבקרי קולנוע שמאוחר יותר הפכו לדמויות הבולטות של במאי "הגל החדש" הצרפתי - קלוד שברול, ז'אן לוק גודאר, אריק רוהמר, פרנסואה טריפו וז'אק ריווט. "תיאוריית האות'ר" ביקשה לקדם את הסוגיות הבאות: קולנוע הוא מדיום אינדיבידואלי המאפשר לבמאי לבטא את עצמו באופן אישי - למרות הממד הקולקטיבי של העשייה הקולנועית; דמותו של הבמאי שווה לזו של האמן בציור והסופר/משורר בספרות; יש לבחון אות'רים לא רק במרחבים קולנועיים בהם ניתנת לבמאים אוטונומיה יצירתית רבה (קולנוע המופק ברוב מדינות אירופה), וגם לא רק בקרב במאים בודדים שזכו לסטטוס מיוחד, שאפשר להם לעבוד באופן אוטונומי יחסית (פריץ לאנג, אלפרד היצ'קוק, ג'ון פורד, הווארד הוקס).

מטרות:

- הכרת תפקידו המכריע של הבמאי בעיצוב הטקסט הקולנועי.
- הצגת מודל שיטתי לניתוח סרטי אות'ר.
- התלמיד יכיר את תיאוריית אות'ר.
- יחסי גומלין בין ז'אנר לאות'ר.

נושאי הלימוד בפרק זה:

- הכרות עם תיאורית האות'ר.
- אות'ר קלאסי (לדוגמא: היצ'קוק, הווארד הוקס, ג'ון פורד, פליני, ברגמן).
- אות'ר עכשווי (לדוגמא: רידלי סקוט, טים ברטון, טרנטינו).
- יחסי גומלין בין ז'אנר לאות'ר.

דגשים דרכי הוראה:

- יש ללמד את תיאורית האות'ר (השפעות הגל החדש)
- היכרות ממוקדת עם יוצר אחד
- יש לצפות ב- 2 סרטים של אותו אות'ר

ביבליוגרפיה

דבורה ארז (2009) "תיאוריית האות'ר – נקודת המוצא של הגל החדש הצרפתי", **סינמטק**, גיליון 159, עמ' 9-13.

טריפו, פרנסוא (1985 [1954]) "מגמה מסוימת בקולנוע הצרפתי", בתוך איתן גרין (עורך) **במאים ואנשי קולנוע על הקולנוע**, ת"א: ספריית אפקים-עם עובד, עמ' 56-74.

פרמינגר, ענר (2006) **פרנסוא טריפו האיש שאהב סרטים**, ת"א: הוצאת הקיבוץ המאוחד, המכללה האקדמית ספיר, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, עמ' 71-80.

קליין, אירמה (2003) **עמוס גיתאי – קולנוע, פוליטיקה, אסתטיקה**, ירושלים: הוצאת אדם והקיבוץ המאוחד.

פילמוגרפיה:

- אות'ר קלאסי- היצ'קוק, הווארד הוקס, ג'ון פורד, פליני, ברגמן
- אות'ר עכשווי - רידלי סקוט, טים ברטון, טרנטינו, אלמודובר

נושאים לבחירה:

יש לבחור 2 נושאים מתוך הרשימה המוצעת. כמו כן ניתן להרחיב את אחד מנושאי החובה

נושא 7: קולנוע וחברה או קולנוע ופוליטיקה

מספר שעות: 15 שעות

המדיניות החברתית, כלכלית, פוליטית הנהוגה בשנים האחרונות בישראל ובעולם אחראית ליצירת פערים הולכים וגדלים בחברה. תהליך זה מתרחש ממש מתחת לאפנו ומתנהל כמעט ללא שיח ציבורי ביקורתי. הקולנוע הוא כלי המאפשר להעלות נושאים כלכליים, חברתיים ופוליטיים, עוולות חברתיות ולתת מקום ובמה ל"אחר" ולשוליים בחברה. (*ראה נספח מצורף בהמשך)

מטרות:

- להכיר את המאפיינים המרכזיים של הקולנוע החברתי ו/או פוליטי.
- הכרות עם במאים/יוצרים העוסקים בקולנוע חברתי ופוליטי.
- להבין את השלכות הייצוג החד קולי והסטריאוטיפי של "האחרים" בקולנוע.
- היחסים בין חברה, פוליטיקה וקולנוע – מי משפיע על מי?

נושאי הלימוד בפרק זה:

- הקולנוע ככלי חברתי פוליטי
- היחסים בין קולנוע ואידיאולוגיה כמו למשל: התיאוריה המרקסיסטית והמגדרית.

דגשים וזרכי הוראה:

יש/ניתן ללמד שני סרטים חברתיים – פוליטיים עפ"י עקרונות הבחירה הבאים:

- א. סרט חברתי, פוליטי עולמי.
- ב. סרט חברתי, פוליטי ישראלי.

יאנג, רוברט (2008) [2004] **פוסט-קולוניאליזם**, ת"א: הוצאת רסלינג.
מונק, יעל (1999) **"גורל ובחירה בקולנוע הפמיניסטי הפוסט-קולוניאלי"**, רסלינג, גיליון מס' 6.
פאנון, פרנץ, **"ניסיונו הקיומי של השחור"** בתוך קולוניאליזם והמצב הפוסט-קולוניאלי, יהודה שנהב, (עורך), הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון ון-ליר 2004.
סעיד, אדוארד, **"אוריינטליזם"** (פרק המבוא), עם עובד, 1978.
שוחט, אלה, **"זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית: אסופת מאמרים"**, תל אביב, בימת קדם לספרות, 2001.
שנהב, יהודה, (עורך), קולוניאליזם והמצב הפוסט-קולוניאלי, הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון ון-ליר 2004.

קולנוע הומו-לסבי, http://www.third-ear.com/p_article.aspx?id=507

ביבליוגרפיה באנגלית:

Armes, Roy (1987), Third World Film Making and the West, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Pines, Jim and Paul Willemsen (Eds.) (1989), Questions of Third Cinema. London: BFI.

Shohat, Ella and Stam, Robert (1994), Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media, London and New York: Routledge.

פילמוגרפיה מומלצת:

זמנים מודרניים, אורות הכרך - צ'רלי צ'פלין, **16 מתוק** - קן לאוץ', **הלוח** - סמירה מחמלבאף, **צבע גן עדן** - מגידי מגיד, **לא יכולה בלי זה** - ספייק לי, **שכר האמת** - רוג'ר ספוטסווד, **שיער** - מילוש פורמן. **אנג לי** - הר ברובק, **סטיבן אליוט** - פרסילה מלכת המדבר, **ג'ים שרמן** - מופע הקולנוע של רוקי, **אנטוניה בירד** - כומר, **עמוס גוטמן** - נגוע וחסד מפולא, **איתן פוקס** - יוסי וג'אגר. **פאטר פאנצ'לי** / סטייג'יט ריי, בנגל, 1959, **נערה שחורה** / אוסמן סמבן, סנגל, 1965.
הקרב על אלג'יר / ג'ילו פונטקורבו, איטליה, 1966, **חאלה** / אוסמן סבן, סנגל, 1974
קדו / אוסמן סבן, סנגל, 1977, **אלכסנדריה - מדוע? / יוסף שהין**, מצרים, 1978
יול / סריף גורן, טורקיה, 1982, **שם משפחה וייט**, **שם פרטי נאם** / טרים מין-הא, וויאטנם, 1989
זלת לשמיים / פרידה בנליזיד, מרוקו, 1989, **יאבבה** / אידריסה וואדראווגו, בורקינה פאסו 1989
ילד הגנות / פריד בוגאדירף טוניס, 1990, **מחוזה ע"י התנקשות** / איליה סולימאן, פלסטיין/ארה"ב, 1991
מרחק (Uzak) / נורי בילגה ג'יילן, טורקיה, 2002, **מולדה** / אוסמנה סמבנה, סנגל/צרפת, 2004
פעם היו גיבורים / לי טמהורי, ניו זילנד, 1994, **פרנץ פאנון: עור שחור, מסכה לבנה** / אייזק ג'וליאן, בריטניה, 1995, **שתיקת הארמון** / טלטי מופידה, טוניס/צרפת, 1994

קולנוע וחברה ישראלי: ביבליוגרפיה:

בורשטין, יגאל (1998) ספרות, סרט ומלחמת האזרחים של התרבות, תוכניות לימוד, ירושלים.

בורשטין, יגאל (1998), **הפנים בשדה קרב**, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1990.

מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי, האוניברסיטה הפתוחה, רמת אביב.

האחרים: דמות האישה, מיתוס הצבר, הסכסוך היהודי - ערבי, הקהילה ההומו – לסבית,

טל, צבי. "האחר" בכור ההיתוך הלאומי: הנחלת רב תרבותיות בקולנוע, החוג לקולנוע ולטלוויזיה, אוניברסיטת תל אביב. (מאמר באתר).

נחמה לאור, "איפה הם היום? הערבים, המזרחים, העולים, הדתיים והנשים"

<http://www.rashut2.org.il/editor/uploadfile> <http://www.agenda.org.il>

שוחט, אלה. **הבורקס והמזרחיות**, הקולנוע הישראלי, עמ' 119-141, הוצאת ברירות

פילמוגרפיה מומלצת:

קולנוע עלילתי ישראלי:

סאלח שבתי - אפרים קישון, **הוא הלך בשדות** - יוסף מילוא, **השוטר אזולאי** - אפרים קישון, **צ'ארלי וחצי** - בועז דוידזון, **אוונטי פופולו** - אורי ברבש, **שתי אצבעות מצידון** - אלי כהן, **בלוז לחופש הגדול** - שור רנן, **כנפיים שבורות** - ניר ברגמן, **הכוכבים של שלומי** - שמאי זרחין, **חולה אהבה בשיכון ג'** - שבי גביזון, **מאחורי הסורגים** / אורי שורו / שבי גביזון, **שחור** - שמואל הספרי, **ההסדר** - יוסי סידר, **עטאש** - צימאון – תאופיק אבו ואיל, **יוסי וג'אגר** - איתן פוקס, **הבחור של שולי** - דורון צברי, **הכלה הסורית** - ערן ריקליס, **לחם** - רם לוי, **האח של דריקס** - דורון צברי.

קולנוע תיעודי:

הכובעים של ירושלים - נתי אדלר, **מוזיקה שחורה** - דסאו דמסו, **מחבואים** - איריס רובין, **בית שאן סרט מלחמה** - דורון צברי, **ערוצים של זעם** - ענת הלחמי, **פיצה משפחתית** - רונן עמר, **מלך הרייטינג** - דורון צברי, **זהבה בן כוכב אחד לבד** - ארז לאופר, **ים של דמעות** - רון כחילי.

מספר השעות המוצע : 15 שעות

הקדמה:

המאסה העיקרית של סרטי הקולנוע מגיע אלינו מארה"ב. התעשייה בארה"ב ובעיקר הוליווד מצליחה לשלוט על צריכת התרבות המרכזית של העולם המערבי. במקביל, באירופה, דרום אמריקה, ובמזרח הקרוב והרחוק מתקיימות תעשיות קולנוע מפוארות העושות שימוש שונה בשפה קולנועית ודרכי ההפקה ומשקפות עולם תרבותי אחר מזה המוכר לנו מהסרטים ההוליוודיים והכל בשפת מקור שאינה מוכרת לצופה. לחלק מתעשיות אילו (צרפת, גרמניה, ארגנטינה, ברזיל, אירן, סין ועוד) יש היסטוריה ארוכה של עשייה קולנועית שמקבילה להיסטוריה של הקולנוע בכלל, מהקולנוע האילם ועד קולנוע עכשיו משמעותי.

מטרות:

- להכיר תעשיות קולנוע ממדינות שונות
- להכיר תרבויות שונות דרך סרטים ממדינות שונות
- להתמודד עם קולנוע המדבר שפה שאיננה אנגלית או עברית
- להכיר גישות שונות לטיפול בנושאים הקשורות לתרבות בה נוצרו הסרטים

נושאי הלימוד בפרק זה:

- קולנוע אירופאי: גרמני, דני, צרפתי
- קולנוע דרום אמריקאי, מכסיקאני, ארגנטינאי
- קולנוע אירני: מקומן של נשים יוצרות בקולנוע האירני (מאמר של דר' תרזה קוגלר מאוני' תל-אביב)
- קולנוע מהמזרח הרחוק: הודי ("בוליווד"), קוראני, טיוואני, סיני, יפאני
- קולנוע מהעולם הערבי: מצריים, מרוקו, טוניס
- קולנוע מאגן הים התיכון:
- קולנוע אפריקאי

דגשים ודרכי הוראה:

יש להקדיש לפחות 3 סרטים בפרק זה באורך מלא על פי האפשרויות הבאות:
ניתן לבחור במאי אחד מייצג.
ניתן לבחור מדינה ולבחון את הסרטים שנעשו בה.
ניתן לבחור שלושה סרטים ממדינות שונות

ביבליוגרפיה :

יצחק קורננזון , אבל ליבי כולו הודי, מאמר ב"הארץ" להלן הקישור :

<http://www.haaretz.co.il/hasite/pages/ShArtPE.jhtml?itemNo=286839&contrassID=2&subContrassID=4&sbSubContrassID=0>

המחברת סרטה של סמירה מחמלבאף, להלן הקישור מאתר **WALLA** :

<http://e.walla.co.il/?w=/227/1292320>

<http://www.nrg.co.il/online/5/ART1/664/765.html>

מאיר שניצר, הגיוגל של היום והעולם של מחר, כתב העת פנים, גיליון 24, קיץ 2003, המאמר דן בסרט "הלוח" של סמירה מחמלבאף.

להלן הקישור :

<http://www.itu.org.il/Index.asp?ArticleID=1541&CategoryID=536&Page=1>

פילמוגרפיה :

קולנוע גרמני : "להתראות לנין", וולפגנג בקר, "חיים של אחרים", פלוריאן הנקל דונרסמארק.

קולנוע ארגנטינאי : "לה פמיליה" – דניאל בורמן, "קמצ'דקה" מרסלו פיניירו.

קולנוע ברזילאי : "עיר האלוהים" פרננדו מירלס, "תחנה מרכזית ברזיל" וולטר סאלאס.

"דרום אמריקה באופנוע" וולטר סאלס.

קולנוע מזרח רחוק : "אוכל שתיה גבר אשה" אנג לי, "פנסים אדומים" זאנג יימו, "גיבור" זאנג

יימו, "בחיים החדשים שלי" אוני לקונט.

קולנוע יפני : קורסאווה "קגמושה", "ראן", "חלומות", "רפסודיה באוגוסט" טקשי קיקוז'ירה

"טאקאשי קיטנו", סו מסיוקי "לרקוד".

קולנוע אירני : "ילדי גן העדן", "צבע גן העדן", מגיד מגידי, "ליקויי חמה בקנדהר", מוחסאן

מחמלבאף, "הלוח", סמירה מחמלבאף, "המחברת", אנא מחמלבאף. "צבים יכולים לעוף",

באהמן גובאדי.

מספר השעות המוצע : 15 שעות

כאשר מדברים על הקולנוע האמריקאי העצמאי מדברים על קבוצה של יוצרים שהמכנה המשותף ביניהם כולל מעורבות אישית מאוד בפרויקטים שלהם ולעיתים קרובות גם מחויבות חברתית ופוליטית עמוקה לא פחות. לעיתים הם לוקחים סיכונים אישיים וכלכליים עצומים, עובדים על סרטים פרקי זמן ארוכים, ומשווקים בדרכים יצירתיות.

ראשיתו של הקולנוע העצמאי בשנות ה-70 בניו יורק, בסרטיהם של קסוטס ושל ג'ון סילס.

פריחה של ממש החלה בו בשנות השמונים, עם בוא עידן הוידאו הביתי וסיפריות הוידאו. הספריות היו זקוקות לסרטים רבים, לאפשרויות תחלופה, והרשתות האלו השקיעו בסרטים שהיו זולים מהוליווד לאין ערוך, הפקות של 100,000 דולר בלבד.

בשנות ה-90 עקב פריחת התחום, נוצרו גם סרטים בתקציבים של 20,000 דולר בלבד ("מוכרים בלבד") ועד ל low budget film, no budget film וגם shoe string budget film. מעטים בלבד הצליחו בגדול.

יוצרי האינדי מחפשים ליצור קולנוע קרוב לחיים, יותר מתוחכם, חדשני ואומנותית ורגשית, שיביע ביקורת על החברה - עניין שהקולנוע האמריקאי המיין סטרימי אינו מצטיין בו. הנושאים כוללים סקס, הומוסקסואלים, גילוי עריות במשפחה, דיכוי מיעוטים וכד'.

הקולנוע הזה ייצר אלטרנטיבה ל"מיין סטרים" ההוליוודי, שבתקציבי הענק שלו לא יכול להרשות לעצמו סיכונים.

התקציבים הנמוכים ואלמוניות היוצרים הפכו את הקולנוע העצמאי למעין מעבדת ניסיונות שמהצלחותיה ניזונה התעשייה הממוסדת בצד השני של היבשת, בהוליווד. תעשייה זו כדרכה מאז ומתמיד מייבאת אליה במאים ושחקנים וכותבים.

פסטיבל "סנדנס" לקולנוע עצמאי נוצר בידי השחקן רוברט רדפורד לפני למעלה מעשרים שנה, כדי לעזור לאנשי האינדיפנדנט, ומהווה במה המרכזית לקולנוע העצמאי האמריקאי והעולמי הוא מתקיים מדי חורף. אך היות והיתה תחושה של התמסדות שמלווה לסאנדס אז בשנים האחרונות נוצר "סלאמדנס" שהוא פסטיבל החותר תחת סנדנס.

מטרות:

- להגדיר מהו "קולנוע עצמאי"
- להכיר סגנונות ונרטיבים שונים של הקולנוע העצמאי
- הקולנוע העצמאי האמריקאי, שלב התמסדות פסטיבל סאנדאנס.
- השפעות תרבותיות של הקולנוע העצמאי האמריקאי ותפקידו בתרבות האמריקאית.
- רשת האינטרנט וקולנוע עצמאי – youtube -השפעות והתרחבות.

נושאי הלימוד בפרק זה:

- האם "קולנוע עצמאי" נמדדת בתקציבים ועצמאות מהוליווד?
- האם קולנוע עצמאי נמדד בחדשנות רעיונית, סגנונית ונרטיבית?
- הכרות עם יוצרים עצמאיים
- הכרות עם מבנים נרטיביים אלטרנטיביים המתרחקים מן המיינסטרים

ביבליוגרפיה:

מאמר של עינת גלעד

<http://cms.education.gov.il/NR/rdonlyres/AA55E47F-89C2-4990-AE0C-456A7EA26A3F/100682/Glad.doc>

מאמר של מרגלית ישראלי

<http://cms.education.gov.il/NR/rdonlyres/AA55E47F-89C2-4990-AE0C-456A7EA26A3F/100681/Speik.doc>

קולנוע עצמאי ברשת:

<http://www.ravner.tv/?p=126>

<http://www.spike.com>

פילמוגרפיה על פי שמות יוצרים:

ג'ון סיילס- "כוכב בודד", "לימבו". עלילתי.

ג'ניפר פוקס – "סיפור אהבה בשחור לבן",

טוד סולונז – "אגדות וסיפורים", "ברוכים הבאים לבית הבובות". "אושר".

קארין קוזאמה – "אגרוף של אישה".

אלן ברלינר – "לא עסק של אף אחד", דוקומנטרי.

"דידתו של ג'וי"- עלילתי, אנימציה, קצת מיוזיקל, קומי, קורותיו של בחור צעיר המגיע לעיר הגדולה ובה חבריו הטובים הם אלפי הג'וקים השוכנים בדירתו. מתאים גם לתלמידים צעירים.

"סקס שקרים ווידאו טייפ", עלילתי.

מייקל מור, "באולינג לקולומביין"

דניאל מיריק ואדוארדו סנז, "פרויקט המכשפות מבליר".

ג'ים ג'רמוש "זרים בגן עדן", "נרדפי החוק" ג'ים ג'רמוש

האל הארטלי "חובבים" "אמון הדדי" "אנשים פשוטים"

ספייקי לי, "עשה את הדבר הנכון" "לא יכולה בלי זה" "נערה מספר 6" "האיש שבפנים"

(כל הסרטים של ספייק לי נמצאים במאמר של מרגלית ישראלי)

מספר השעות המוצע : 15 שעות

הקדמה:

הקולנוע נולד בשנת 1895 כשבעולם סביבו היה לאמנויות השונות מעמד מכובד ומשמעותי כבר מאות שנים. כבר בראשיתו נהגו היוצרים הקולנועיים להתבסס על יצירות ספרותיות ולהשתמש בשחקנים מהתיאטרון.

סרטי קולנוע רבים מבוססים על יצירות ספרות ותיאטרון, ומושפעות מיצירות אמנות פלסטית ודרכי העיצוב באמנות המחול. עובדה המאפשרת לערוך השוואה בין תחומי האמנות השונים, סביב מכנה משותף ברור, המחדד את ההבדלים בין האפשרויות והמגבלות של האמנויות השונים ושל הקולנוע. שני מוקדים אפשריים לדיון בנושא:

1. יצירות אמנות מז'אנרים שונים המעובדים לסרטי קולנוע
2. היבטים מקבילים ודרכי עיצובם באמנויות השונות ובקולנוע

היחידה זו לא תעסוק בקשר בין הספרות והקולנוע ובמקביל הקשר לאמנויות האחרות בכוונה למצוא את הקשרים המיוחדים הנוצרים ביניהם לבין אמנות הקולנוע. על ההשפעות של האמנויות הללו על השפה הקולנועית ועל הדרך שבה מספר היוצר הקולנועי את סיפורו.

מטרות:

- התלמידים יעסקו באינטרטקסטואליות, הדיאלוגים הסמויים והגלויים המתקיימים בין האמנויות השונות לבין הקולנוע.
- התלמידים יעסקו בדילמות הקשורות במעבר מטקסט אמנותי (ספרות, תאטרון, אמנות, מחול) לקולנוע (עלילה, משחק, סמלים, קול וכו')
- התלמידים יעסקו בשאלת הנאמנות למקור כנושא על הקשור לכל אחד מהנושאים המוזכרים למעלה.
- התלמידים ילמדו על תרומתה של האמנות הפלסטית לקולנוע ועל ההשפעות של האמנות הפלסטית על השפה שבה משתמשים יוצרים קולנועיים
- התלמידים יבחנו את ההשפעות של המוזיקה על סגנונותיה השונים על פס הקול של הקולנוע ועל העריכה הקולנועית

נושאי הלימוד:

• **ספרות וקולנוע: היבטים משותפים בין יצירות ספרות וקולנוע וההבדלים שביניהם.**

• **התיאטרון והקולנוע: התרומה של התיאטרון לאמנות הקולנוע: העלאת סיפור על**

הבמה מול הסיפור הקולנועי המקוטע

• **אמנות פלסטית וקולנוע: הדימוי והייצוג החזותי באומנות הפלסטית ובקולנוע.**

• **מוזיקה וקולנוע: הכרות עם זרמים מוזיקאליים שונים והשפעתם על הקולנוע:**

השפעת המוזיקה על התגובה הרגשית של הצופה.

דגשים ודרכי הוראה:

ניתן לבחור בקשר בין הקולנוע לאחת האמנויות .
ניתן גם למקד את הדיון סביב סרט המושפע ממספר אמנויות.
ניתן לעסוק בסרטים ישראלים המתבססים על ספרות עברית.
חשוב להדגיש שתלמידים לומדים במקביל בשיעורי ספרות על יצירות שעובדו לקולנוע דבר המאפשר בין מקצועות הלימוד השונים בבית הספר.

ביבליוגרפיה

- **ספרות, סרט ומלחמת האזרחים של התרבות** – יגאל בורשטיין – משרד החינוך והתרבות, האגף לתכניות לימודים.
- **ספרות וקולנוע** – נושא להוראה בחטיבה העליונה בבית הספר הכללי – דר' חמוטל בר יוסף, משרד החינוך, האגף לתוכניות לימודים, ירושלים התשמ"ה (דיון על הסרטים: שלושה ימים וילד, מקבת, גברת עם הכלכלה, מיכאל שלי)
- **סיפור וסרט – על עיבוד קולנועי לסיפורים** – לביה"ס היסודי הממלכתי והממלכתי-דתי – משרד החינוך והתרבות, האגף לתכניות לימודים.
- על ספרות קולנוע ודעות קדומות
http://www.education.gov.il/tochniyot_limudim/sifrut/asi16004.htm
- **סיפורי מסך – הנחיה לצפייה מודרכת בסרטי קולנוע** – בביה"ס היסודי ובחטיבת הביניים – משרד החינוך והתרבות, האגף לתכניות לימודים.
- **"יונה לבנה", "נקודת תצפית" סרטים ישראליים קצרים – הנחיה לצפייה מודרכת בסרטי קולנוע** – מדריך למורה בביה"ס היסודי ובחטיבת הביניים – משרד החינוך והתרבות, האגף לתכניות לימודים.
- **סיפור מהסרטים, נורית גרץ, האוניברסיטה הפתוחה**
- קלר, הלגה. (1995) **לדעת לצפות: פרק על קולנוע תיעודי**, ירושלים, ת"לעמ' 61-68
- לורנס אליביה **על המשחק**, הוצאת מודן

פילמוגרפיה:

אורי זהר - שלושה ימים וילד, **דן וולמן** - מיכאל שלי, **יוזף פון-שטרנברג** - המלאך הכחול,
צבי קרצנר, עקיבא טבת – עתליה,
לורנס אוליבייה - המלט, **דורן גרגורי** - המלט (2009), **נאן טרבור** - המלך ליר (2008),
טים ברטון - סוויני טוד
לארס פון טרייר – דוֹגוּוּיל, **פיטר וובר** - הנערה עם עגיל הפנינה

הקדמה

הקולנוע החל את דרכו כצעצוע, המצאה של אשליית תנועה. ציורים שצוירו על גבי מכשירים מיוחדים שיצרו אשליה של תנועה. התנועה שנוצרה הייתה הלידה של הקולנוע אך יחד עם זאת לידתה של אמנות האנימציה. ומאז, עם התפתחות הטכנולוגיה הלכו והשתכללו הטכניקות של הסיפורים המצוירים. העולם שיוצא האנימטור תעשיית הקולנוע העלילתי משלב אנימציה כחלק מהשפה הקולנועית וכפיתרון טכנולוגי

מטרות

- להכיר תחנות יסוד של אמנות האנימציה מהזואיטרופ ועד התלת מימד.
- להכיר את הטכניקות הבסיסיות של האנימציה – הנפשה קלאסית, אנימציה ממוחשבת, אנימציה דו ממדית, אנימציה תלת מימד.
- שימושים שונים באנימציה: מפרסומות ווידאוקליפים לאנימציה המשולבת בסרטי עלילה וסרטים תיעודיים.
- להכיר את אמנות האנימציה מהיבט החברתי, ביקורתי

נושאי לימוד

- אנימציה קלאסית (לדוגמא: סרטי וולט דיסני).
- אנימציה ממוחשבת ותלת מימד.
- שימושים שונים באנימציה.
- אנימציה מהיבט החברתי, ביקורתי

דגשים ודרכי הוראה:

1. להכיר סרטים המבוססים על טכנולוגיות אנימציה קלאסיות וחדשות
2. ניתן לשלב סרטי אנימציה בכל אחד מהנושאים הנלמדים (לדוגמא: ז'אנר, אות'ר)
3. לנתח סרטי אנימציה תוך חיפוש אחר מסרים סמויים וסמלים.

ביבליוגרפיה:

<http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%94%D7%A0%D7%A4%D7%A9%D7%94>

מילון מונחים באנימציה http://study.eitan.ac.il/sites/index.php?portlet_id=110560&page_id=109

אתר העוסק באנימציה http://study.eitan.ac.il/sites/index.php?portlet_id=110560&page_id=47

פילמוגרפיה:

סרטי וולט דיסני, שכנים (מק'לארן), אדם וכיסא (מק'לארן), צעצוע של סיפור, פארק היורה, משפחת סימפסון, ואלס עם באשיר, אנימציה יפאנית, אווטר,

שני סרטונים העוסקים במאבק בין האנימטור לבין האנימציה

[feature=fvwp&http://www.youtube.com/watch?v=cgwxXKsZhAo](http://www.youtube.com/watch?v=cgwxXKsZhAo) NR=1

[NR=1&http://www.youtube.com/watch?v=X8orofVRlIU](http://www.youtube.com/watch?v=X8orofVRlIU)

נספח לנושא 2- סרטי מחברים/אות'רים

לפוליטיקה או תיאורית האות'ר צמחה במרוצת שנות ה-50 וה-60 של המאה העשרים. גישת תיאורטית זו התגבשה מתוך כתב העת הצרפתי "מחברות הקולנוע" (Cahiers du ciné'ma), בו כתבו מבקרי קולנוע שמאוחר יותר הפכו לדמויות הבולטות של במאי "הגל החדש" הצרפתי - קלוד שברול, ז'אן לוק גודאר, אריק רזהמר, פרנסוא טריפו וז'אק ריווט. "פוליטיקת האוטר" ביקשה לקדם את הסוגיות הבאות: קולנוע הוא מדיום אינדיבידואלי המאפשר לבמאי לבטא את עצמו באופן אישי - למרות הממד הקולקטיבי של העשייה הקולנועית; דמותו של הבמאי שווה לזו של האמן בציור והסופר/משורר בספרות; יש לבחון אוטרים לא רק במרחבים קולנועיים בהם ניתנת לבמאים אוטונומיה יצירתית רבה (קולנוע המופק ברוב מדינות אירופה), וגם לא רק בקרב במאים בודדים שזכו לסטטוס מיוחד, שאפשר להם לעבוד באופן אוטונומי יחסית (פריץ לאנג, אלפרד היצ'קוק, ג'ון פורד, הווארד הוקס), אלא גם בקרב במאים שנתפסו כבמאים שיוצרים באופן רוטיני סרטי ז'אנר (מייקל קרטיז, אנטוני מאן).

העובדה שיוצרים/אות'רים אמריקנים רבים הצליחו להטביע את חותמם הסגנוני דווקא במסגרת הז'אנרית של הקולנוע ההוליוודי היא סיבה מספקת לעסוק בקשר בין ז'אנר לאוטר. יש לזכור כי בהוליווד הקלאסית, זו של שיטת האולפנים, במאים הוגדרו עקרונית כשכירים, בדיוק כפי שאנשי הצוות הטכני הוגדרו (צלמים, עורכים, תאורנים, תפאורנים ועוד). גם במאים שזכו לאוטונומיה יחסית נדרשו בסופו של דבר לעבוד בתוך המסגרת הסגנונית והז'אנרית שהכתיבו האולפנים. הם עבדו תחת חוזה, ורק מעטים מהם נהנו מהזכות לעצב את הגרסה הסופית של הסרט שביימו. אך כפי שתעשיית הקולנוע ההוליוודית עצמה השכילה לעקוף את קוד הצנזורה באמצעות יצירת סב-טקסט סמוי ועשיר, כך גם הצליחו לא מעט במאים לנסח דרכי הבעה אישיים שהשתלבו בתוך הדרישות של האולפנים.

לכאורה, כאמור, ז'אנר ואוטר הם מושגים מנוגדים. ז'אנר נתפס כמי שמבליט את ההיבט המוסדי של תעשיית הקולנוע: יחסי הגומלין בין חברות ההפקה המייצרות טקסטים קולנועיים לבין קהל הצופים הצורך אותם; תהליך מיסודן של קונבנציות ז'אנריות; מערך הציפיות של הקהל. המושג אוטר, לעומת זאת, נתפס כמי שחוגג את הייחודיות של במאים יחידים, את החזון הקולנועי פורץ הדרך, המצליח להתגבר על המגבלות המוסדיות הכרוכות בעבודה עם ז'אנרים. המפגש ביניהם נושא פוטנציאל פורה במיוחד - חתימת ידו של האוטר צובעת את הז'אנר בצבעים ייחודיים, החורגים מנורמות הייצוג הנורמטיביות. טביעת אצבעו יוצאת-הדופן של היוצר/אוטר אינה נבלעת בתוך הקונבנציות המחייבות, אלא להפך - היא נוכחת באופן ההופך את סרט הז'אנר בו בזמן גם ליצירה שיש להתייחס אליה בהקשר של כלל הרפרטואר הקולנועי של האוטר. במובן זה, מציע סרט ז'אנר של אוטר את עצמו כטקסט כפול פנים, שיש להתייחס אליו באמצעות שתי הקטגוריות: ז'אנר ואוטר.

כך נקל אולי להבין ששני המושגים קשורים למעשה זה לזה בכמה היבטים: ראשית, שניהם מהווים למעשה עיקרון מארגן עבור קבוצה גדולה יחסית של סרטים. בשני המקרים אנו מנסים למצוא מוטיבים תמאטיים וסגנוניים משותפים החוזרים על עצמם בקבוצה של סרטים. שנית, מבחינה תיאורטית ומתודולוגית רוב המחקרים שנכתבו על ז'אנר ואוטר עשו שימוש בגישה הסטרוקטוראלית של לוי-שטראוס. במובן זה, מונוגרפיות על אוטרים התייחסו לבמאים במונחים של קטגוריה או קונספט. שלישית, וזהו העניין המרכזי של ספר זה בתיאורית האוטר, היא לבחון את הפוטנציאל המרתק הגלום ביחסי הגומלין המתרחשים במפגש בין אוטר לז'אנר. כפי שכבר ציינתי מוקדם יותר, סרטי ז'אנר המבוימים ע"י אוטר הם בעלי ערך

מוסף רב משום שהם מהווים דוגמא ומופת ליכולת לחדש ולרענן מוסכמות ז'אנריות, ואף להגדיר מחדש את גבולות הז'אנר – מבלי לפגוע או לקעקע את עצם מושג הז'אנר עצמו.

ז'אנר (genre) היא מלה צרפתית, ופירושה הוא סוג, דגם, טיפוס. מקורה במלה הלטינית genus, המשמשת במדעי הביולוגיה למיון קבוצות של צמחים ובעלי חיים עפ"י תכונות משותפות. האקדמיה ללשון עברית קבעה את המלה "סוגה" כמקבילה למלה ז'אנר. הקושי של מלה זו להשתלב בשיח האקדמי והיום-יומי בישראל נובע לא רק משום שבאופן מסורתי מתקשות מלים חדשות בעברית להחליף מלים לועזיות שהשתרשו בשפה העברית; העניין הוא שז'אנר הוא לא רק מלה, אלא בעיקר מושג שמקפל בתוכו היבטים היסטוריים ותיאורטיים של טקסטים – ספרותיים, קולנועיים ואחרים.

מושג הז'אנר רלוונטי לכל תחום בו נעשה ניסיון לקטלג, למיין, לערוך טיפולוגיות. לכן תחולתו של המושג תקפה לגבי תופעות תרבותיות שונות: יצירות ספרות, יצירות מוזיקליות, ציורים, תצלומי סטילס, סדרות טלוויזיה, וכמובן סרטי קולנוע. עם זאת, חשוב להדגיש שדיסציפלינות מחקריות שונות מתייחסות למושג הז'אנר באופנים שונים.

העיסוק המחקרי-תיאורטי במושג הז'אנר בקולנוע החל בסוף שנות השישים, תחילת שנות השבעים. עד אז שיוכם הז'אנרי של סרטים נקבע בעיקר ע"י מפיקים, מפיצים ומשווקים של תעשיית הקולנוע ההוליוודית. שתי סיבות מרכזיות גרמו לחדירתו של מושג הז'אנר לסדר היום המחקרי של תיאורטיקנים ומבקרי קולנוע. האחת קשורה לשינוי שחל בעמדתה של הביקורת כלפי הקולנוע הפופולרי בכלל והקולנוע ההוליוודי בפרט – ההבנה שראוי להתייחס באופן רציני לסוג זה של קולנוע. עמדה חדשה זו ביחס לקולנוע ההוליוודי היוותה פריצת דרך משמעותית על רקע יחסו המתנשא והפטרונאי של מוסד הביקורת כלפי הוליווד, שהושתת על הטענה, שעד היום רווחת עדיין בקרב אסכולות מסוימות כמו אסכולת פרנקפורט, כי תעשיית הקולנוע ההוליוודי מייצרת סרטים שמרניים מבחינה אסתטית ואידיאולוגית, שאינם אלא בידור זול ומניפולטיבי. הסיבה השנייה לשינוי ביחסה של הביקורת לסרטי ז'אנר הייתה קשורה לשאיפה להעמיד תיאוריה שתהווה משקל נגד לדומיננטיות של "תיאורית האוטר" (auteur) ששלטה בביקורת הקולנוע מאז פרסום המניפסט של טריפו בכתב העת **מחברות לקולנוע** ב-1954. תיאורית האוטר או "פוליטיקת האוטר", כפי שכונתה בפי מבקרי הקולנוע בצרפת באותן השנים, התייחסה לבמאי קולנוע הוליוודיים מסוימים – אלה שניתן היה להבחין בסרטיהם בחותם אישי ומקורי, הן סגנוני הן תמטי, כאל גאונים הפועלים במרחב מנותק ממגבלות ואיסורים מוסדיים ומשחרר ממסגרות ומוסכמות אשר בתוכן פועל המדיום הקולנועי המסחרי.

המושג ז'אנר מתייחס למיון וקטלוג סרטים. פרקטיקה זו כוללת כמובן גם העיסוק בגבולות בין ז'אנרים. מיונם של סרטי קולנוע שונים לסוגים שונים הוא אקט של הכלה (inclusion) והדחה (exclusion). פעולת סימון זו, המתבצעת באופן יום-יומי ע"י מבקרי וחוקרי קולנוע, כמו גם ע"י הצופים, מכוננת למעשה גבולות ז'אנריים. חשיבותם של הצופים בהקשר של ז'אנר היא רבה, וזו הסיבה שז'אנרים הם לא רק קבוצות של סרטים הממוינים עפ"י קריטריונים מסוימים. המרחב הקולנועי הז'אנרי מורכב לא רק מסרטים, אלא גם ממערכות ספציפיות של ציפיות והיפותזות שהצופים מביאים עמם לבית-הקולנוע. ציפיות והיפותזות אלה מעומתות עם הסרטים עצמם במהלך הצפייה. ידע זה, עמו מגיעים הצופים לקולנוע, מאפשר לנהל סוג מסוים של דיאלוג בין הסרט הז'אנרי לבין הצופים. הצופים באים עם ידע מספיק רחב המאפשר להם להבין מדוע אירועים או פעולות מסוימות מתרחשות במסגרת ז'אנרית מסוימת, מדוע הדמויות לבושות כפי שהן לבושות, מדוע הן נראות, מדברות, ומתנהגות באופן מסוים ועוד. כמו כן, הידע של קהל הצופים מעומת מול הסרט. הסרט עשוי לאשש את ההיפותזות של הצופים, אך גם להפתיע ולהפריך את הציפיות או לדחותן. למעשה, הידע של הצופים מכתוב במידה כזו או אחרת לתעשיית הקולנוע כיצד ייראו סרטי ז'אנר הבאים. הידע המצטבר של הצופים, שליטתם בקונבנציות של ז'אנר מסוים, מחייבים את התעשייה לייצר סרטי ז'אנר המבקשים לחדש ולרענן את הז'אנר, ולא רק לחזור על קונבנציות

שהתמסדו. אין מדובר כמובן בלחץ ישיר, קונקרטי, של קהל הצופים המכוון להוליווד. זוהי חלק מהדינמיקה המאפיינת את יחסי הגומלין בין הצופים, התעשייה והסרטים.

תהליך צפייה מסוג זה, שבמסגרתו מגיעים הצופים לאולם הקולנוע עם מטען ידע ז'אנרי רחב, מייצרת בהכרח חוויה אינטר-טקסטואלית. היבט זה של חווית הצפייה קיים עקרונית בכל סרט קולנוע. טקסט קולנוע לא נוצר יש מאין; הוא תמיד נשען על טקסטים קולנועיים ו/או לא-קולנועיים שקדמו לו. אך סרט ז'אנר שונה מסרטים אחרים, לא ז'אנריים, בכך שהדיאלוג הבין-טקסטואלי שהוא מקיים הוא בראש ובראשונה עם סרטי ז'אנר אליהם הוא משתייך. סרט ז'אנר אינו מתאפיין אך ורק בשימוש שהוא עושה בתחבולות קולנועיות כדי לברוא עולם מדומיין; מה שחשוב הוא העובדה שעולם מדומיין זה נבנה על בסיס עולם שכבר קיים. סרט ז'אנר לעולם יקיים דמיון משפחתי כזה או אחר לסרטי ז'אנר קודמים שכונו למעשה את המסגרת המשפחתית של הז'אנר. לכן גם כל מרכיב קולנועי בסרט הז'אנר היחיד נושא כבר משמעות קודמת. וחווית הצפייה הופכת להיות מעין משחק שבמהלכה בוחנים הצופים את הגרסה המוקרנת על המסך ביחס למערכת הקונבנציות שהתגבשה עד אותו רגע. במובן זה, הממד האינטרטקסטואלי הוא בלתי נמנע – הוא מובנה כחלק בלתי נפרד מהז'אנר הקולנועי.

למרות שהמחקר התיאורטי במושג הז'אנר היווה בתחילתו אנטי-תזה לפוליטיקת האוטר, קיים קשר הדוק בין שני המושגים. יחסי הגומלין בין אוטר לז'אנר טומנים בחובם פוטנציאל מרתק מבחינה ז'אנרית. הזהות הסגנונית והתמטית הפרטיקולרית של האוטר, היותו "משוחרר" עקרונית מכבליה של המסגרת הז'אנרית, מאפשרים לו חירות יצירתית המתבטאת, בין השאר, לייצר סרטי קולנוע המאתגרים את הגבולות הפורמליים של הז'אנר.

דווקא משום שישנם לא מעט סרטי ז'אנר שצביונם היברידי (יש הטוענים אף שרוב סרטי הז'אנר הם למעשה היברידיים) ישנה חשיבות מתודולוגית ותיאורטית לשמר את קווי התייחסות בין הז'אנרים השונים ואת הגבולות ביניהם. מבחינה מתודולוגית, קיומם של גבולות ותייחסויות מאפשר ללמוד, להפנים ולנהל את הידע אודות סרטי ז'אנר באופן מאורגן ויעיל יותר. גם אם ז'אנרים הם היברידיים. ידע פרוצדוראלי מספק אמצעים יעילים יותר לעריכת אנליזה של סרט ז'אנר; הוא מאפשר לפרק את מרכיביו הז'אנריים השונים, ולהרכיבם מחדש תוך בחינת האינטראקציה המתקיימת בין האלמנטים השונים.

בעוד שראשית המחקר התיאורטי בז'אנרים הוגבל לעיסוק במוסכמות הסגנוניות והתמטיות של הז'אנר, כיום הנטייה היא לעסוק בתחום בהקשרים תיאורטיים רחבים יותר כמו סטרוקטורליזם, פסיכואנליזה, פמיניזם, גבריות, כוכבות, מרקסיזם ניאו-מרקסיזם ואידאולוגיה, סוגיות של אתניות ולאום וכו'.

הקהל הישראלי ניזון פחות או יותר מאותם מקורות תרבותיים - קוראים את אותם הספרים ואותם עיתונים, רואים פחות או יותר אותם סרטים, אותן תכניות טלוויזיה, שומעים אותה מוזיקה (עם ניואנסים קלים), לובשים פחות או יותר אותם בגדים, מדברים עברית במבטא כמעט אחיד, ובאותו סלנג - וכמעט רובם רואים את עצמם גם יהודים וגם ישראלים

המדיניות החברתית-כלכלית הנהוגה בשנים האחרונות בישראל ובעולם אחראית ליצירת פערים הולכים וגדלים בחברה. תהליך זה מתרחש ממש מתחת לאפנו ומתנהל כמעט ללא שיח ציבורי ביקורתי. הקולנוע הוא כלי המאפשר להעלות נושאים חברתיים ופוליטיים, עוולות חברתיות ותת מקום ובמה ל"אחר" ול"שולי" בחברה.

כאשר אנחנו מציעים לדון בנושא כמו קולנוע וחברה ו/או קולנוע ופוליטיקה, אנחנו מכוונים לעובדה שיש יחסי גומלין בין הקולנוע לחברה, ובין הקולנוע לפוליטיקה. הקולנוע אוהב את הנושאים הללו כי הם מאפשרים הצצה לעולמות שאינם נמצאים על המפה התרבותית ו/או התקשורתית ביומיום.

הדיון והעסוק בקולנוע וחברה מאפשר הצצה למקומות וחברות אשר אינם זוכים לגיטימציה על ידי המוסדות והאזרחים. כמעט בכל מקום אליו נגיע ההגמוניה שלטת והקולות הדוממים אכן דוממים. הקולנוע מהווה כלי אשר בעזרתו אפשר להביא את הקולות האלו למיינסטרים, למרכז ההווה התרבותית, ומהווה במה לקולנוע בקורתי הדן בחוסר צדק ועוולות חברתיות. הקהל אוהב את האור שהקולנוע שופך על פינות נידחות וחברות שכוחות.

הדיון בקולנוע ופוליטיקה פותח צוהר נוסף לביקורת של הקולנוע על הממסד ברחבי העולם. אנחנו נפגוש כאן סרטים שעוסקים במנהיגים אשר פעלו לטוב או לרע בהיסטוריה, או על משטרים נוקשים טוטליטריים.

קולנוע עולם שלישי כולל דוגמא לטיפול באחד הנושאים בקולנוע העולמי העכשווי

הידע הקולנועי של מרבית בני-האדם המזוהים עם התרבות המערבית מבוסס בעיקר על הקולנוע המסחרי המופק בהוליווד. בנוסף, אנו נחשפים לחלק מהיצירות הקולנועיות הנוצרות בחלק ממדינות אירופה. כתוצאה מכך החוויה הקולנועית שלנו נותרת מצומצמת וחד-גונית. זו אחת הסיבות המרכזיות לחשוף את התלמידים לקולנוע מסוג אחר. ישנה חשיבות גדולה לבחון את היחסים ההגמוניים בין הוליווד לבין סוגים שונים של קולנוע לאומי המציעים פרספקטיבה חברתית, תרבותית, כלכלית ופוליטית אחרת.

פעולה לימודית – חינוכית זו עשויה לחתור תחת התרבות הקולנועית הגלובלית שכוננה תעשיית הקולנוע ההוליוודית. היא תאפשר לבחון מחדש דעות קדומות, סטריאוטיפים ותפיסות גזעניות אודות האחר הממוקם בשולי או מחוץ לעולם גלובלי זה.

מהו קולנוע עולם שלישי? הוא קשור בראש ובראשונה למונח "עולם שלישי" שנטבע בשנות ה-50 בצרפת, וזכה לתפוצה בינלאומית בהקשרים אקדמיים ופוליטיים, במיוחד ביחס לתנועות לאומיות אנטי-קולוניאליות שפעלו בין שנות ה-50 לשנות ה-70, כמו גם ביחס לניתוח הפוליטי-כלכלי של "תיאוריית התלות" ו"תיאוריית המערכת העולמית". מושגים אלה קשורים לניתוח המרקסיסטי המעמדי ברמה העולמית, והתזה לפיה יצירת עושר כרוכה בהכרח ביצירת עוני משום התלות המבנית בין מדינות העולם – בעיקר בין המדינות המתועשות והמפותחות לבין מדינות הסובלות מפיגור טכנולוגי.

בתקופה מסוימת במהלך שנות ה-70 של המאה ה-20 היה נדמה שלוחמי הגרילה מהעולם השלישי יסלבו כוחות עם שמאלני העולם הראשון ויובילו למהפכה עולמית. חזון אוטופי זה לא התממש. יתרה מכך, קריסת המודל הקומוניסטי-סובייטי, משבר הסוציאליזם הביאה להכרה שלא כל המדינות המדוכאות מבקשות לקדם סדר יום מהפכני. המערכת הכלכלית העולמית החלה לחייב אפילו את המשטרים הסוציאליסטיים להשלים עם הקפיטליזם הגלובלי הטרנס-לאומי.

למרות שההגמוניה הגיאוגרפית עדיין תקפה, יחסי הכוחות בעולם הראשון, כמו גם בעולם השלישי, הם יחסים מפותחים ומלאי סתירות. הגדרת הזהות הלאומית עדיין נתונה תחת מאבקים המתרחשים לא רק בין מדינות-לאום (הודו/פקיסטן, עיראק/כווית), אלא אף בתוך מדינות-לאום, כמו גם בין אוכלוסיות מתגיישות ל"ילידיות", בין מהגרים מהעולם השלישי לתושבי מדינות העולם הראשון (גרמניה, צרפת, הולנד, ארה"ב, בריטניה), וכן בין מהגרים מהעולם השלישי לתושבי מדינות משגשגות יותר בעולם השלישי (מדינות המפרץ). במילים אחרות, יחסים בין קבוצות שליטות לבין קבוצות נתינות משתנים בהתמדה.

דוגמא:**מספר שעות : 9 שעות****הקדמה:**

יחידה זו תתמקד בקולנוע הנעשה באפריקה, המזרח התיכון, חלק ממדינות אסיה. הפרק יעסוק לא רק בניתוח הסרטים עצמם, אלא גם בדפוסי ותנאי הפקה הייחודיים לעולם השלישי. כמו כן, יעסוק הפרק בהקשרים ההיסטוריים, החברתיים, הפוליטיים והכלכליים של תעשיית הקולנוע במדינות אלו. ההקשר התיאורטי בו יידונו סרטים אלה מתמקדים במושגים הקשורים לעולם שלישי: קולוניאליזם, פוסט-קולוניאליזם, אוריינטליזם, לאומיות, פוליטיקה של זהויות, יחסי אני/אחר, שיח פמיניסטי אלטרנטיבי ועוד. (*ראה נספח מצורף בהמשך)

- לחשוף את התלמידים בפני קולנוע עולם שלישי, אשר כמעט ואינו זוכה לאור מקרנה בבתי-הקולנוע ואינו משודר בערוצי הסרטים של תחנות הטלוויזיה.
- הכרות עם יצירות מפתח קולנועיות מ"העולם השלישי" המציעות אלטרנטיבה לקולנוע המערבי והמסחרי.
- הכרות עם התיאוריות הקשורות לקולנוע מהעולם השלישי

נושאי הלימוד בפרק זה:

סרטים העוסקים בקולוניאליזם, פוסט-קולוניאליזם.
פוליטיקה של זהויות, יחסי מזרח/מערב, גלובליזציה.

דגשים ודרכי הוראה:

יש ללמד שני סרטים מהעולם השלישי ולדון בשאלות העולות מתוך הסרטים, שאלות המעלות נושאים ייחודיים.

ביבליוגרפיה:

יאנג, רוברט (2008) [2004] פוסט-קולוניאליזם, ת"א: הוצאת רסלינג

מונק, יעל (1999) "גורל ובחירה בקולנוע הפמיניסטי הפוסט-קולוניאלי", רסלינג, גיליון מס' 6.

פאנון, פרנץ, "ניסיונו הקיומי של השחור" בתוך קולוניאליזם והמצב הפוסט-קולוניאלי, יהודה שנהב, (עורך), הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון ון-ליר 2004

סעיד, אדוארד, אוריינטליזם (פרק המבוא), עם עובד, 1978.

שוחט, אלה, זיכרונות אסורים: לקראת מחשבה רב-תרבותית: אסופת מאמרים, תל אביב, בימת קדם לספרות, 2001.

שנהב, יהודה, (עורך), קולוניאליזם והמצב הפוסט-קולוניאלי, הוצאת הקיבוץ המאוחד ומכון ון-ליר 2004.

ביבליוגרפיה באנגלית:

Armes, Roy (1987), Third World Film Making and the West, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Pines, Jim and Paul Willemen (Eds.) (1989), Questions of Third Cinema. London: BFI.

Shohat, Ella and Stam, Robert (1994), Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media, London and New York: Routledge.

פילמוגרפיה מומלצת:

פאטר פאנצ'לי / סטייג'יט ריי, בנגל, 1959, **נערה שחורה** / אוסמן סמבן, סנגל, 1965,

הקרב על אלג'יר / גילו פונטקורבו, איטליה, 1966, **חאלה** / אוסמן סבן, סנגל, 1974

קדו / אוסמן סבן, סנגל, 1977, **אלכסנדריה – מדוע?** / יוסף שהין, מצרים, 1978

יול / סריף גורן, טורקיה, 1982, **שם משפחה וייט**, **שם פרטי נאם** / טרים מין-הא, וויאטנם, 1989

דלת לשמיים / פרידה בנליזיד, מרוקו, 1989, **יאבבה** / אידריסה וואדראווגו, בורקינה פאסו 1989

ילד הגנות / פריד בוגאדירף טוניס, 1990, **מחווה ע"י התנקשות** / איליה סולימאן, פלסטיין/ארה"ב, 1991

מרחק (Uzak) / נורי בילגה ג'יילן, טורקיה, 2002, **מולדה** / אוסמנה סמבנה, סנגל/צרפת, 2004

פעם היו גיבורים / לי טמהורי, ניו זילנד, 1994, **פרנץ פאנון: עור שחור, מסכה לבנה** / איזק גוליאן,

בריטניה, 1995, **שתיקת הארמון** / טלטי מופידה, טוניס/צרפת, 1994

מספר שעות : 18 שעות

הקדמה:

התרבות האנושית רוויה בסיפורים, בנרטיבים : מיתוסים, אגדות, מעשיות עממיות, סיפורים קצרים, סיפורים רחבי יריעה (אפיים), אירועים היסטוריים, חדשות באמצעי התקשורת ההמונים, סרטי קולנוע עלילתיים ותיעודיים ועוד. הנרטיב הוא אחד הביטויים השכיחים והמובהקים של התרבות. זוהי תופעה אוניברסאלית, המאפיינת את האנושות משחר קיומה. ההגדרה המקובלת לסיפור היא : שני אירועים או יותר הקשורים זה בזה באופן כלשהו (באופן סיבתי, באופן לוגי, אסוציאטיבי וכו'), המתרחשים על רצף של זמן, ומקיימים ביניהם זיקה תמטית כלשהי.

תיאוריות שונות מדגישות אספקטים שונים של הנרטיב : יש המדגישים את המרכזיות של מטרה או מוטיבציה של דמות המניעה את הנרטיב לקראת השגת המטרה ; יש המדגישים את ממד הזמן של הנרטיב – רצף הזמן הוא תנאי מינימאלי מספיק כדי שקבוצה של אירועים תתגבש לכדי נרטיב ;

הגדרה אחרת תופסת נרטיב כסוג של ידע. מבחינה אטימולוגית המלה נרטיב נגזרת מלטינית – ידעה. נרטיב הוא אמצעי או דרך לדעת או להבין את המשמעות של האירועים. מה שחשוב או משמעותי הוא לא האירועים כשלעצמם אלא מה ניתן ללמוד מהם, מהי המשמעות החברתית והתרבותית שלהם.

מטרות:

בהנחה שבמסגרת יחידת הלימוד הראשונה, וגם במסגרת יחידות הלימוד הבסיסית נלמד נושא זה בעיקר באמצעות צפייה וניתוח של מבנים נרטיביים קלאסיים, יחידת רשות זו מבקשת להדגיש מבנים נרטיביים ריאליסטיים ופורמליסטים, החורגים מהנרטיב הקלאסי.

נושאי הלימוד בפרק זה:

מרכיבי היסוד של נרטיב :

קשר בין פתיחה לסיום, יחסי סיפור/עלילה (בעיקר האפשרות שישנה עלילה ללא סיפור, או מסי' עלילות נטולות סיפור ;

רצף מורכב-יחידתי של האירועים) ;

חריגה מהמכניזם של קשרי סיבה/תוצאה בין אירועים,

ממדים שונים של הזמן בנרטיב,

דמויות ראשיות שלא ניתן להגדירן במונחים של גיבור, ריבוי דמויות המבטל את קיומה של דמות

ראשית מרכזית אחת, טשטוש בין פרוטגוניסט לאנטגוניסט ;

נוכחות מודגשת של פעולות בנראציה ו/או נוכחות מודגשת של המספר.

דגשים ודרכי הוראה:

ניתן להתמקד בסרטים של במאי אחד (כמו : גודאר, פליני, טרנטינו, אנטוניוני)

ניתן לעסוק בסוג מסוים של חריגה מהנרטיב הקלאסי (נרטיב המאפיין ברפלקסיביות כמו שמונה וחצי (פליני) הצעקה (ווס קרייבן), זליג (וודי אלן).

ג'אנטי, לואיס (2000), **להבין סרטים**, ת"א, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, פרק 8.

מקי, רוברט (1997) **סיפור**, ת"א: הוצאת גורדון

רמון-קין, שלומית (1984), **הפואטיקה של הסיפורת בימינו**, ת"א: ספריית הפועלים, עמ' 112-122.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David and Kristin Thompson (2008) "Narrative as a Formal System" **Film Art: An Introduction**, McGraw Hill, pp. 74- 111.

פירוט והרחבה

במסגרת יחידת הלימוד הבסיסית נלמד המודל הנרטיבי הקלאסי, המהווה פרדיגמה למבנה הנרטיבי של מרבית סרטי הקולנוע, בוודאי אלה המוגדרים כסרטי מיינסטרים. בנוסף למודל זה, מציע ג'אנטי בספרו **להבין סרטים**, מאפיינים של מבנים נרטיביים ריאליסטיים ופורמליסטיים. בהקשר זה כדאי לעיין גם בספר **Film Art: An Introduction** מאת David Bordwell & Kristin Thompson בפרק: "Narrative as a Formal System". בפרק זה מציעים מס' מרכיבי יסוד לניתוח נרטיב. מרכיבים אלה נוכחים בסוגים שונים של מבנים נרטיביים: קלאסיים, ריאליסטיים ופורמליסטיים. אופן הופעתם של מרכיבים אלו יקבע את זהותו הסגנונית של הנרטיב. מכיוון שמבנים נרטיביים קלאסיים הם עדיין דומיננטיים, יש לבחון את האלטרנטיבה שמציעים נרטיביים ריאליסטיים ופורמליסטיים ביחס לנרטיבים הקלאסיים.

להלן מרכיבי הנרטיב של ניתוח נרטיב, עפ"י בורדוול ותומפסון:

1. קשרי **סיבה/תוצאה** בין האירועים – לעתים הסיבה והתוצאה מוצגים באופן מפורש במהלך הסרט, לעתים הסיבתיות מוצגת באופן מרומז, ולעתים הסרט מניח לצופים לבנות בעצמם את קשרי הסיבה/תוצאה. נרטיב מסוג זה מניח שחווית הצפייה מלווה בסקרנות, ברצון לדעת. זה מה שמניע את הצופים ליצור קשרים בין האירועים.

לעתים מבנה הנרטיב דוחה את רגע הצגת המניע/הסיבה להתרחשות האירוע הסרט (סרטי בלש/מותחן מציגים את האפקט – רצח - אך לא את הסיבה. ולעתים יציג המבנה הנרטיבי סיבות, ללא תוצאות. מקרים כאלה זורעים מבוכה וחוסר וודאות אצל הצופים. בסרט **שתיקת הכבשים**, חניבעל לקטר מצליח להערים על שומריו, ולחמוק מתאו בבית-הכלא. המשטרה עורכת חיפוש בבניין, ומגלה גופה הלבושה בבגדי אסירים בחלקה העליון של המעלית. הם בטוחים שלקטר נורה ע"י אחד השומרים. כאשר מורידים את הגופה, מסתבר שזוהי גופתו של אחד השומרים. חניבעל החליף את בגדי האסיר בבגדי השומר. הוא חופשי, בחוץ.

2. האירועים מתרחשים על פני רצף של **זמן**.

א. סדר **טמפורלי/זמני** – סדר כרונולוגי, סדר לא כרונולוגי (מהסוף להתחלה), מעברים לסירוגין בין הווה לעבר, ערבוב מוחלט של סדר ההתרחשויות (**ספרות זולה**).

ב. משך **טמפורלי/זמני** – ישנם אירועים שהנרטיב עשוי להתעכב עליהם ולהציגם באריכות, וישנם אירועים שהנרטיב מציג אותם באופן תמציתי.

עקרונית, ניתן לדבר על משך של זמן סיפור, זמן עלילה, וזמן מסך. לדוגמא: **מזימות בין-לאומיות**. זמן סיפור – מס' שנים (רשתות הריגול הקיימות זמן רב, דפוס היחסים שנוצר בין תורנהיל לאמו, הקריירה של תורנהיל ועוד); זמן עלילה – ארבעה ימים ולילות; זמן מסך – 136 דקות.

ישנם מקרים בהם זמן עלילה וזמן מסך זהים למדי. לדוגמא: **12 המושבעים**. כל הסרט עוסק בקושי של המושבעים לקבל החלטה אם להרשיע את הנאשם או לזכותו, בזמן אמת.

וישנם מקרים בהם זמן מסך יכול להרחיב/להגדיל זמן עלילה. אירוע שנמשך במציאות זמן קצר, מתארך באמצעות טכניקה של עריכה **(אוקטובר/איוזנשטיין, הרמת גשר)**.

וישנם מקרים בהם זמן עלילה ארוך יחסית, מוצג באמצעות זמן מסך קצר מאד (מונטאז' אמריקני).

ג. שכיחות טמפורלית/זמנית - מס' פעמים בהם מוצג אירוע מסוים. הסיבות – הצגת אותו אירוע באמצעות מס' נקודות מבט; הצגת אותו אירוע בהקשר שונה/אחר, מאפשר להבין אותו אחרת

3. הנרטיב מתרחש בחלל מסוים, או מספר חללים. לעתים חלק מהמרחב של העלילה אינו מוצג באופן ויזואלי, אלא רק מדברים אודותיו. לעתים חלק מהמרחב בו מתרחש האירוע אינו נראה על המסך כדי להגביר תחושה של מתח וחרדה (סצנת המקלחת בסרטו של היצ'קוק). הנרטיב יכול להתרחש בחלל אחד, ובכך הוא מהווה את הבסיס לסרט כולו (הסרטים של ג'רמוש **עישון ו-קפה וסיגריות**)

4. דמות המבצעת את הפעולות או שהאירועים הניחתים עליה (כמו למשל במקרה של סרטי אסונות, אסון כמו רעידת אדמה או התפרצות של הר-גשש יוצר מציאות חדשה, מתנה או קובע את הפעולות של הדמות). אך גם כשהטבע כופה את עצמו על הדמויות בסרט להגיב למציאות שנוצרה בעקבות האסון – גם אז מגיע הרגע בו הדמות מתחילה לפעול באופן יזום, מנצלת את כישוריה כדי לפעול נגד האיום.

הדמות בקולנוע:

א. בעלת נוכחות פיזית. היא נראית ונשמעת (לעתים היא רק תישמע; לעתים היא נשמעת בתחילה, ומופיעה בהמשך – **ד"ר נו, הקוסם מארץ עוץ**).
ב. דמות אחת מגולמת ע"י שתי שחקניות שונות (כמו בסרט **תשוקה אפלה**, לואיס בונואל; **פלינדרום**/טוד סולונו – דמותה של ילדה בת 13 מגולמת גבר ואישה בגיל ומוצא אתני/גזעי שונה).
ג. תכונות/מאפיינים – מיומנויות, הרגלים, מניע פסיכולוגי. אבחנה בין דמות מורכבת לשטוחה. מאפיינים אלה ישחקו תפקיד משמעותי בהתפתחות הנרטיב.

5. Narration (נארציה) - האופן בו הסרט פורס/מציג את פרטי המידע של העלילתי כדי להשיג אפקט מסוים על הצופים. התהליך שמדריך את הצופים בבניית הסיפור מתוך העלילה.
זרימה של מידע סיפורי. באופן כללי, ניתן לדבר על הנראציה באמצעות טווח ו-עומק של מידע סיפורי:

א. טווח המידע הסיפורי

1. נראציה יודעת-כל, כמעט בלתי מוגבלת – הצופה נחשף לטווח רחב של מידע. הצופה יודע הרבה יותר מכל דמות בעולם של הסרט.
2. נראציה מוגבלת – הצופה מוגבלת למה שהדמויות יודעות.

דוגמא: **מזימות בין-לאומיות** מגביל בתחילה את הצופים למה שהגיבור רואה ויודע. אך בהמשך, ישנה סצנה המתרחשת בווינגטון, במשרד של שירותי הביון האמריקנים. מכאן הצופה יודע יותר מאשר תורנהיל. אנו יודעים שג'ורג' קפלן הוא פיקציה. הוא אינו קיים. תורנהיל ידע על כך רק בהמשך. כדאי להתייחס לשני מקרים אלה כקצוות של רצף. על פני רצף זה קיימים אפשרויות רבות ומגוונות. בכל מקרה, הטווח של מידע סיפורי יוצר **הירארכיה** של ידע. בכל רגע נתון ניתן לשאול אם הצופה יודע יותר, פחות או כמו הדמויות בסרט. בסרטו של היצ'קוק סוכנות הביון יודעת הכי הרבה, לאחר מכן הצופה, ובתחתית ההירארכיה – תורנהיל.

כדי לנתח את טווח הנראציה, יש לשאול: **מי יודע מה ומתי?** הצופים הם חלק בלתי נפרד מהקטגוריה "מי".

ב. עומק המידע הסיפורי

- סוגיית העומק נוגעת לאפיון הדמות הפועלת במסגרת הנרטיב.
1. אובייקטיבי – עלילה מגבילה את המידע אודות הדמות – היא מוצגת רק באמצעות מה שהיא עושה ומה שהיא אומרת.
 2. סובייקטיבי – באמצעות מה שהדמות רואה ושומעת. למשל, שימוש ב – P.O.V. כלומר, פרספקטיבה או סובייקטיביות פרספטואלית. כמו כן, דמות שאנו שומעים את מחשבותיה, דימויים ויזואליים המזהים עם מחשבותיה, הפנטסיות שלה, זיכרונות, חלומות.

כדי לנתח את עומק המידע הסיפורי, יש לשאול בכל רגע נתון: עד כמה אני מכיר את מחשבותיה, תחושותיה, רגשותיה ואת הפרספציה של הדמות?

פלאשבאק, כלומר זיכרון של דמות לא חייב להיות תמיד סובייקטיבי. עצם המעבר לפלאשבאק הוא כמובן ביטוי לסובייקטיביות, אך ייתכן שטכניקת הצגת סצנת או סיקוונס הפלאשבאק יהא אובייקטיבי.

6. **המספר** – מיהי הדמות או הדמויות שדרכן הצופים חווים את העלילה? האם זו דמות אחת? מס' דמויות? מהי מידת מהימנותה של הדמות (מספר לא מהימן)? האם המספר שייך לעולם הדיאגטי של עולם הסרט או ניצב מחוצה לו, כמספר שרק קולו נשמע אך נוכחותו הפיזית חסרה?

כדי להדגים כיצד ניתן ליישם מושגים אלה בניתוח מבנה נרטיבי של סרט, מנתחים בורדוול ותומפסון את הסרט **האזרח קיין** (אורסון וולס, 1941). השלב הראשון בניתוח הוא ניסוח מעין אאוט-ליין של עלילת הסרט, חילוץ השלד העלילתי מתוך הסרט. הרעיון הוא לא לציין כל אירוע ואירוע המתרחש בסרט, אלא להתמקד באירועי מפתח. מיפוי סכמטי של העלילה מאפשר לבחון את המבנה שלה, את סוגי הקשרים בין הסצנות או הסיקוונסים, יחסים בין פתיחה לסיום ועוד.

סגמנטציה של העלילה (האזרח קיין, אורסון וולס, 1941)

1. כותרות קרדיטים
2. קסנדו: קיין מת.
3. חדר הקרנה: א. יומן החדשות "חדשות מארס".
ב. העיתונאים מדברים על "רוזבאד".
4. מועדון הלילה באל-ראנצ'ו: תומפסון מנסה לראיין את סוזאן

5. הספרייה של תאצ'ר : **פלשבאק ראשון**

- א. תומפסון נכנס לספרייה וקורא את יומנו של תאצ'ר
- ב. אמו של קיין שולחת את קיין מביתו עם תאצ'ר
- ג. קיין מתבגר וקונה את העיתון אינקוויר
- ד. קיין משתמש בעיתון כדי לתקוף את העסקים הגדולים.
- ה. המשבר הכלכלי : קיין מוכר לתאצ'ר את העיתונים שבבעלותו.
- ו. תומפסון עוזב את הספרייה.

6. המשרד של ברנשטיין : **פלשבאק שני**

- א. תומפסון מבקר את ברנשטיין.
- ב. קיין משתלט על העיתון אינקוויר
- ג. מונטאז' : צמיחתו הגדולה של העיתון.
- ד. מסיבה : אינקוויר חוגג את מעברם של העיתונאים הבכירים מהכרוניקל.
- ה. לילנד וברנשטיין משוחחים על מסעו של קיין לחוץ-לארץ.
- ו. קיין חוזר עם ארוסתו אמילי
- ז. ברנשטיין מסכם את זיכרונותיו.

7. מוסד סיעודי/בית אבות : **פלשבאק שלישי**

- א. תומפסון משוחח עם לילנד
- ב. מונטאז' ארוחת הבוקר : נישואיו של קיין עולים על שרטון
- ג. לילנד ממשיך בזיכרונותיו.
- ד. קיין פוגש את סוזאן והולך איתה לחדרה.
- ה. הקמפיין הפוליטי של קיין מגיע לשיאו בנאום.
- ו. קיין מתעמת עם גטיס, אמילי וסוזאן.
- ז. קיין מפסדי בבחירות, ולילנד מבקש לעזוב.
- ח. קיין נישא לסוזאן.
- ט. הפרימיירה של סוזאן באופרה.
- י. קיין מסיים את כתיבת מאמר הביקורת של לילנד, משום שלילנד שתוי.
- יא. לילנד מסכם את זיכרונותיו.

8. מועדון הלילה אל ראנצ'ו : **פלשבאק רביעי**

- א. תומפסון משוחח עם סוזאן.
- ב. סוזאן עורכת חזרות.
- ג. הפרימיירה של סוזאן.
- ד. קיין מתעקש שסוזאן תמשיך לשיר.
- ה. מונטאז' : קריירת האופרה של סוזאן.
- ו. סוזאן מנסה להתאבד, וקיין מבטיח לה שהיא אינה חייבת יותר לשיר.
- ז. קסנדרו : סוזאן משועממת.
- ח. מונטאז' : סוזאן מרכיבה פאזל.
- ט. קסנדרו : קיין מציע פיקניק.
- י. פיקניק : קיין סוטר לסוזאן.
- יא. קסנדרו : סוזאן עוזבת את קיין
- יב. סוזאן מסכמת את זיכרונותיה.

9. קסנדרו : **פלשבאק חמישי**

- א. תומפסון משוחח עם ריימונד
 ב. קיין הורס את חדרה של סוזאן ומרים משקולת נייר, ממלמל: "רוזבאד".
 ג. ריימונד מסכם את זיכרונותיו; תומפסון משוחח עם שאר העיתונאים; כולם עוזבים.
 ד. סקירה של חפציו של קיין מובילה לגילוי המזחלת רוזבאד; רואים את השער ואת הארמון; הסוף.

10. כותרות הסיום.

סיבתיות ב"האזרח קיין"

שתי קבוצות מובחנות של דמויות גורמות לאירועים להתרחש: א. העיתונאים, המחפשים מידע אודות קיין. ב. קיין והדמויות שהכירו אותו מקרוב, המהווים את מושא חקירתם של העיתונאים.

הקשר הסיבתי הראשוני בין שתי קבוצות אלו הוא מותו של קיין. הכתבה החדשותית על קיין אינה מספקת, ותומפסון נשלח למשימה העיתונאית שמטרתה להציע זווית אישית יותר של חיי קיין. המשימה שהוטלה עליו היא לחפור בעברו של קיין בכלל, ולהבין את משמעות המלה האחרונה שהגה קיין לפני שמת - "רוזבאד". החקירה של תומפסון מכוננת את אחד הקווים המרכזיים של העלילה.

קו עלילתי נוסף עוסק בילדותו של קיין, ובאירוע המרכזי אשר במסגרתו נמסר לידי תאצ'ר, ההופך לאפוסטרופוס של קיין תמורת החכרת האדמה עליה יושב ביתם של משפחת קיין. קיין תחת תאצ'ר הופך למרדן ולמושחת.

פעולתו של תומפסון היא כמו של בלש. הוא חוקר את המסתורין האופף את המלה "רוזבאד". הוא מנסה לפענח סוד זה באמצעות קבוצה של דמויות שהיו קרובות ומשמעותיות עבור קיין.

גם לקיין עצמו יש מטרה. נראה שכל חייו הוא מחפש אחר משהו שקשור לרוזבאד. בכמה נקודות מרכזיות בעלילה, הדמויות שתומפסון חוקר משערות שרוזבאד קשור לאובדן, ולחוסר היכולת שלו להשיג לעצמו חזרה את מה שאיבד.

כל אחת מהדמויות הנחקרות ע"י תומפסון הכירה את קיין בשלב כזה או אחר של חייו: תאצ'ר הכיר אותו כילד וכנער מתבגר; ברנשטיין, המנהל שלו, הכיר את עסקיו; חברו הטוב, לילנד, הכיר את חייו האישיים (נישואיו הראשונים במיוחד); סוזאן אלכסנדר, אשתו השנייה, הכירה אותו בשלב אמצע החיים שלו; המשרת, ריימונד, הכיר אותו באחרית ימיו.

זמן

שימוש מורכב מאד בזמן. הפרה כמעט מוחלטת של הסדר הכרונולוגי. באופן כללי, החלקים הראשונים של הסרט מציגים שלבים שונים של חיי קיין, בעוד שהחלקים המאוחרים יותר נוטים להתמקד בתקופות ספציפיות בחייו. יומן החדשות מציע סיכום תמציתי של כל תקופות חייו של קיין, והיומן של תאצ'ר מציג את קיין בילדותו, נעורו וראשית התבגרותו.

החלקים המאוחרים יותר, המוצגים באמצעות הפלאשבאק, הופכים כרונולוגיים בעיקרם. ברנשטיין מתמקד באפיזודות המציגות את קיין כעורך עיתון וארוסיו לאמילי. לילנד מתמקד באפיזודות הקשורות לנישואיו הטרשים, ועד גיל העמידה. סוזאן מספרת על התקופה שבין גיל העמידה והזקנה. ריימונד מספר על השנים האחרונות בחיי קיין.

באמצעות שיבוש הסדר הכרונולוגי, ארגון אירועים סיפוריים שלא עפ"י הסדר, נוצרת סקרנות רבה של הצופים כלפי שתי סוגיות: א. מהי המשמעות של המלה "רוזבאד"? ב. מהן הסיבות לכך שאדם כל-כך חזק ובעל השפעה עצומה מסיים את חייו כזקן גלמוד וערירי?

הצגת יומן החדשות מספקת לצופה מידע כללי על חייו, ולכן השאלה שהצופים שואלים היא לא מה קרה, אלא כיצד ומתי בדיוק התרחשו האירועים. למשל, אנו יודעים שבשלב מסוים סוזאן עוזבת את קיין, ואנו מצפים שהיא תעשה זאת בכל פעם שהוא מפעיל את שתלטנותו עליה. אך רגע הפרידה נמתח לשלבים מאוחרים יותר.

הקבלה בין יומן החדשות לבין המהלך הנרטיבי של העלילה כולה. יומן החדשות מספק מעין מפה, נקודות ציון עיקריות לחקירת חייו של קיין. לכן, כאשר אנו צופים בסדרת הפלאשבאקים, יש לנו כבר ידע ראשוני-כללי על מהלך האירועים. הדבר מסייע לנו לבנות את המהלך הסיפורי.

העלילה מכסה משהו כמו 65 שנה מחייו של קיין. הסצנה המוקדמת ביותר מתארת את קיין בגיל 10. הוא מת בגיל 75. ישנה חפיפה גדולה יחסית בין סיפור לעלילה. כל זה מוצג ב-120 דקות של סרט.

העלילה של הסרט **מדלגת** על מס' שנים בסיפור, אך גם **דוחסת** את הזמן באמצעות מונטאז' אמריקני – הצגת פרק זמן גדול יחסית באמצעות סיקוונסים קצרים ותמציתיים.

חלק מהאירועים בסיפור מופיעים בעלילה מס' פעמים. כך למשל הופעתה של סוזאן מוצגת הן מנקודת מבטו של לילנד (מהחזית, מרחוק - כצופה), והן מנקודת מבטה של סוזאן, מבפנים, מתוך מה שקורה הן על הבמה והן מאחורי הקלעים. נקודת מבט זו מבליטה את ההשפלה שהיא חווה. גם יומן החדשות התייעודי התייחס. בכך מבליט הסרט את האכזריות, חוסר החמלה של קיין כלפי סוזאן.

מניע/מוטיבציה

המניע לחקירה של תומפסון, חיפוש אחר המשמעות של המלה "רוזבאד" כמפתח להבנת אישיותו של קיין, מוצג לבסוף במונחים יחסיים. אין מלה אחת שיכולה באמת לסכם את חייו של אדם, לתמצת חיים. זו גם מסקנתו של תומפסון בסוף הסרט.

הקבלה

הקבלה בין יומן החדשות לסרט כולו.

הקבלה בין שני קווי העלילה: חייו של קיין והתחקיר של העיתונאי תומפסון. שני הם מחפשים אחר רוזבאד. קיין מחפש אחר תחליף לחפץ יקר זה המזכיר לו את ילדותו התמימה. החיפוש מסתיים בכישלון. טירתו מלאה בחפצים יקרי ערך, שאת רובם הוא אפילו לא פתח את אריזתם. תומפסון מחפש אחר משמעות המלה רוזבאד, מתוך הנחה שמלה זו היא המפתח להבנת אישיותו של קיין. גם הוא נכשל.

דפוסים של התפתחות עלילתית

סדרת הפלאשבאקים מתאפיינת בדפוס מאד ברור ומובחן של התקדמות. תומפסון פוגש בתחילה אנשים שהכירו את קיין בשלבים מוקדמים של חייו, ולאחר מכן אנשים שהכירו אותו לקראת סוף חייו. וכל מפגש/פלאשבאק מכיל סוג מאד מסוים של מידע אודות קיין. תאצ'אר מיסד את האוריינטציה הפוליטית של קיין; ברנשטיין הדגיש את עסקיו הכלכליים. דמויות אלו מציגות את עלייתו המטאורית של קיין. המעבר ללינד מציין את העיסוק בחייו האישיים של קיין, ואת כישלונותיו בתחום זה. גם סוזאן ממשיכה בקו זה. והמשרת לבסוף מציג אותו כאדם ערירי וזקן.

כך, למרות, המבנה העלילתי המפותל ביחס לסיפור, מציגה העלילה דפוס מאד יציב וקבוע של התפתחות – עלייתו ונפילתו של קיין. כך הדבר גם לגבי תומפסון. ככל שתחקירו הולך ומעמיק, כך גוברת תחושתו שמימתו אינה ניתנת להשלמה.

הסרט במכוון גם מערפל את מטרתו של קיין. ברור שמה שמניע את קיין הוא החיפוש אחר האושר, אך לא ברור מהו אושר זה. מהו הדבר שיהפוך אותו למאושר. נראה שמטרתו נדונה לכישלון ידוע מראש. במובן זה, הסרט חורג במבנה הנרטיבי שלו מהמודל הקלאסי של גיבור החותר לקראת מטרה, ולבסוף גם משיג אותה.

נראציה

יש לשים לב שהרגע היחיד בו אנו רואים את קיין באופן ישיר ובהווה, הוא הרגע בו הוא מת בסיקוונס הפתיחה של הסרט. בכל שאר המקרים אנו רואים אותו או ביומן החדשות או באמצעות זיכרונותיהם של הדמויות השונות שתומפסון חוקר.

הסרט עושה שימוש בחמישה מספרים, שהידע של כל אחד מהם אודות קיין מוגבל. בהקשר זה, הפלאשבאק של לילנד יוצא-דופן. זיכרונותיו כוללים אירועים בהם לא נכח (סצנת ארוחת הבוקר עם אמילי, המפגש עם סוזאן, והעימות של קיין עם בוס גיטיס). ניתן לנמק זאת בעובדה שלילנד היה חברו הטוב ביותר, וכי היה איש סודו של קיין, ששיתף אותו בחייו האישיים. השימוש במספרים רבים יוצרים דיוקן מורכב, לעתים סותר, של קיין. כל אחד מהם מציג צד אחר של קיין. במידה רבה, הופך דיוקן זה לסוג של פאזל.

הכלים שמציעים ג'אנטי ובורדוול ותומפסון מהווים נקודת מוצא לניתוח סרטי קולנוע העושים שימוש בנרטיבים "אלטרנטיביים". במונח "אלטרנטיבי" אנו מתכוונים למבנים נרטיבים החורגים מהסכמה ההוליוודית הקלאסית, ומציעים עצמם כאלטרנטיבה לסרטי המיינסטרים. האלטרנטיבה עשויה להופיע הן בסרטי קולנוע שסגנונם קלאסי והן בסרטי קולנוע שסגנונם מוגדר כפורמליסטי. עקרונית, עצם העובדה שאין כמעט אפשרות להציע מודל קבוע לנרטיב הריאליסטי והפורמליסטי מחזקת את התפיסה אודות היותם אלטרנטיביים. גם הנרטיב הריאליסטי וגם הנרטיב הפורמליסטי מציבים עצמם כאלטרנטיבה לנרטיב הקלאסי. לעתים נגדיר נרטיב פורמליסטי רק משום שהוא הפר מרכיב אחד המאפיין את המודל הקלאסי, כמו במקרה של הסרט **ממנטו** (כריסטופר נולן) המתאפיין בהיצמדות לנקודת-מבטו, לתודעתו הבלתי מהימנה של גיבור הסרט, המוביל לפרובלמטיזציה של ארגון הזמן הסיפורי.

1. קולנוע: פענוח, פרשנות, פיתוי, מחשבות על צפייה בסרטים, יגאל בורשטיין, הוצאת סל תרבות ארצי- אומנות לעם
2. עריכת סרטים, תמר ירון, הוצאת משה"ח, מנהל מדע וטכנולוגיה,
3. פנים כשדה קרב, יגאל בורשטיין, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1990
4. נסטור אלמנדרוס, אדם עם מצלמה, הוצאת מסדה, 1980
5. רגינה יערי, קולנוע לראות ולהבין הוצאת ירון גולן, 1998
6. רגינה יערי, התבוננות באומנות הקולנוע, הוצאת ירון גולן, 1992
7. קובי ניב, על מה הסרט הזה? הוצאת דביר, 1999
8. מקי רוברט, סיפור – תוכן, מבנה, סגנון ועקרונות הכתיבה והתסריטאות, הוצאת גלורי,
9. זאב רב נוף, מסך גדול
10. גרין (עורך), במאים ואנשי קולנוע, עם עובד, 1985
11. פאגליה קמיל, הציפורים של היצ'קוק, רסלינג, 2003
12. בן שאול ניצן, מבוא לתיאוריות קולנועיות, הוצאת דיונון, 2000
13. בוקטמן סקוט, האדם האורבני והמרחב המדומה, רסלינג, 2005
14. ז'יז'ק סלבוי, לאקאן עם היצ'קוק, רסלינג, 2004
15. סריטים 1, ילדה גדולה - נירית ירון גרוניך, כורדניה – דינה צבי ריקליס, סרט לילה – גור הלר, עורבים – איילת מנחמי, הוצאת כנרת, 1990
16. תסריטים 2, אוונטי פופולו – רפי בוקאי, 1990
17. לנגפורד מייקל, המדריך השלם לצילום, הוצאת כתר,
18. טיר מישל, משחק מול מצלמה, הוצאת רמות,
19. ספרים שיצאו בהוצאת רסלינג: קטיפה שחורה. ספרות זולה, תלמה ולואיז ועוד..
20. ערן ליבני, אשליות מתוקות
21. עושים סרטים-בימוי, הפקה, צילום, קול, עריכה של סרטים משרד החינוך המנהל למדע וטכנולוגיה.
22. דני מוג'ה, אהבנו כל כך- הוצאת מפה –אסטרולוג הוצאה לאור
23. פרנסואה טריפו הסרטים בחיי, הוצאת מסדה
24. חיותה דוייטש נח בצ'ינה טאון קין בקסנדו ת"ל מינהל החינוך הדתי
25. אומנות התייעוד החזותי- האוניברסיטה הפתוחה