

בית ספר עירוני ט'

אמנות הקולנוע
חוברת לימוד

תולדות הקולנוע
יחידות 2 - 3

כתב וערך : ניצן ארז

תשע"א 2009/10

אומנות הקולנוע – 2 יח'

רשימת נושאים וסרטים:

צ'ארלי צ'אפלין

ביוגרפיה
המעבר מראינוע לקולנוע
"אורות הכרד"
"זמנים מודרניים"
"הדיקטטור הגדול"
הוליווד הקלאסית

מחזמר

"שיר אשיר בגשם"
"מולאן רוזי"

מלודרמה

דמות האישה
"קזבלנקה"
"אישה יפה"

פילם נואר

"צ'יינה טאון"
"אינסטינקט בסיסי"

מודרניזם בקולנוע

שקיעתה של הוליווד

ז'אנרים בקולנוע

קומדיה

וודי אלן

"שחק אותה סם"
"הרומן שלי עם אנני"
"לפרק את הארי"
"נקודת מפגש"
"ויקי כריסטינה ברצלונה"

"חתול שחור חתול לבן"

סרטי גנגסטרים

סיכום כללי
"הסנדק 1"
"הסנדק 2"

מערבון

סיכום כללי
"בצהרי היום"
"הטוב הרע והמכוער"

מדע בדיוני

סיכום כללי
"שליחות קטלנית 2"
"מאטריקס"
"המופע של טרומן"

סרט תיעודי

סיכום כללי
"בית שאן סרט מלחמה"
"מלך הרייטינג" – דודו טופז
"ההרוג ה-17"
"לאכול בגדול"

קולנוע ישראלי

סרטי "בורקס"
"קזבלן"
"צ'רלי וחצי"
"הבחור של שולי"
"חתונה מאוחרת"
"השוטר אזולאי"
"מציצים"
"אסקימו לימון"
"דיזינגוף 99"

צ'אפלין נולד ב – 16 לאפריל 1889, בלונדון. בילדותו חווה צ'אפלין טראומת ילדות. הוריו נפרדו כשהיה בן שנה, אביו היה אלכוהוליסט שמת בהיות צ'אפלין בן 12 וצ'אפלין נאלץ להישאר עם אימא דכאונית. צ'אפלין פיתח חרדת נטישה לצד חיים של עוני מרוד. בשלב מסוים נלקח צ'אפלין מאימו ועבר לגדול בבתי יתומים, בתי מחסה ובעיקר ברחובות הרובע המוזנח של לונדון שהיווה מאוחר יותר זירת התרחשות לרבים מסרטיו.

בגיל 5 הופיע צ'אפלין לראשונה על במה, בגיל 11 השתתף בהפקה של סינדרלה בלונדון, ובגיל 14 השתתף בהפקה של שרלוק הולמס.

צ'אפלין הגיע לארה"ב כשנתיים לפני פרוץ מלחמת העולם הראשונה, ומעולם לא ביקש אזרחות אמריקאית. כל 40 שנותיו באמריקה עד לגירושו הוא שהה שם באשרת תייר. בעניין יהדותו של צ'אפלין קיימות השערות רבות אם כי אף אחת אינה מבוססת. אחיו המבוגר סידני היה יהודי על בטוח. לצ'אפלין ולאחיו אם משותפת ואבות שונים. זהות אביו של צ'אפלין לא ברורה אך כנראה מדובר בחייט יהודי ושמו קפלן. צ'אפלין מכל מקום הקפיד לטשטש את זהותו האתנית ובאוטוביוגרפיה שלו סיפר כי אביו היה צועני שחלף ביעף בחייה של אמו חנה.

מבחינה חיצונית קולנועית צ'אפלין התאים לדמות היהודי. מכיוון שסרטיו צולמו בשחור לבן נהוג לחשוב שעניו היו כהות, אך הוא היה כחול עיניים.

צ'אפלין אהב מאוד את המין הנשי, אך אליה וקוץ בה. הוא אהב אותן צעירות. בגיל 28 נישא לראשונה לשחקנית מילדראד האריס בת ה – 16. נולד להם ילד אחד שמת שלושה ימים לאחר שנולד. שנתיים מאוחר יותר הם התגרשו לא לפני שקיבלה ממנו מיליון דולר. כשהיה בן 35 התחתן בפעם השנייה עם ליטה גרי שהיתה גם כן בת 16 כשהתחתנו. נולדו להם שני בנים ולאחר שלוש שנים הם התגרשו. בגיל 44 התחתן צ'אפלין בשלישית עם פולט גודאר ששיחקה עמו בהרבה מסרטיו. למרבה ההפתעה היא היתה בת 25 כשנשאו אבל גם איתה לא החזיק מעמד הרבה זמן ולאחר כמה חודשים נפרדו. כשהיה בגיל 45 התחתן ברביעית עם אונה אוניל שהיתה בת 18 כשנשאו, ונולדו להם 8 ילדים. נישואים אלו החזיקו 34 שנים עד למותו של צ'אפלין. ללא שום קשר לארבע נשותיו החוקיות, היו לצ'אפלין עוד 12 מאהבות ידועות, ועוד כאלו שהיו בגדר שמועה. רובן ככולן היו קטינות.

מתוך 11 ילדיו נותרו בחיים 9 כשהמפורסמת מביניהן היא ג'רלדין צ'אפלין, שחקנית קולנוע גם היא ששיחקה בד"ר ז'יוואגו.

אגדת צ'אפלין רק התעצמה לאחר מותו. בשנת 1987. 10 שנים לאחר מותו נמכר מקל ההליכה שכל כך זוהה עם דמותו כנווד במכירה פומבית בסכום של \$150000.

פעם אחת צ'אפלין השתתף בתחרות כפילים של צ'רלי צ'אפלין והגיע רק למקום השלישי. במהלכה של הקריירה שלו עשה צ'אפלין 81 סרטים שמהם 67 סרטים הושלמו לפני היותו בן 30. בשנת 21 בהיותו בן 32 ביים צ'אפלין את סרטו הראשון "הנער". צ'אפלין החל את דרכו בקולנוע כשהשפה והרקע היו שונים לחלוטין מהתקופה בה דיויד גריפית יעשה את

צעדיו הראשונים שש שנים קודם לכן בשנת 1908. גריפית יצר תחביר קולנועי עשיר, דבר שיצר תכנים עשירים בקולנוע ובתוך קרקע זוהחל צ'אפלין לפעול.

מורשת הקומדיה – אחד הז'אנרים הראשונים שהתפתחו הוא **קומדיית הסלפסטיק**

שהינה סוג של קומדיה המושתת על אלימות ותוקפנות. מקור השם היה במילים SLAP - מכה ו - STICK - מקל. הסלפסטיק התפתח בוודוויל (מקום) כאשר שחקן היה מכה כביכול את חברו ובזמן זה משהוא מאחורי הקלעים היה מכה במקל כדי ליצור את הרעש הדרוש לאפקט. הטחת עוגה בפרצוף, התחלקות על בננה אלו הן דוגמאות לסלפסטיק. כבר בשנים הראשונות בסרטיו הקצרים צ'אפלין יצר קולנוע חדש, שלא נראה כמוהו לפניו. צ'אפלין הצליח להפיק מהסלפסטיק הבוטה והוולגרי לעיתים כוריאוגרפי עדינה. צ'אפלין גילה דרכים חדשות לעבוד עם ה - PROPS אביזרים ותפאורה. צ'אפלין "האניש" חפצים ונתן להם עוצמת ביטוי אנושית. הסט והאביזרים היו אצל צ'אפלין לא רק קישוט אלא ישות קולנועית עצמאית. כשם שהמצלמה היתה כלי ביטוי בידיו של גריפית, כך קבלו האובייקטים המצולמים תפקיד זהה אצל צ'אפלין כגון הוצאת החפץ מהקשרו היומיומי, ומיצוי האפשרויות הגלומות בחומר הגלם של הסצנה, תוך שימוש במוטיבים חוזרים שמתפתחים בווריאציות. צ'אפלין שלט במגוון הכלים שעמדו לרשותו כשחקן: מימיקה תיאורית של פניו תוך שמירה על דקויות של תנועות הגוף וההבעה, פנטומימה, ריקוד וכוריאוגרפיה מתוזמנים בדיוקנות.

צ'אפלין פיתח את האפשרויות הגלומות בז'אנר הקומדיה וזו הפכה מאוסף של גאגים מצחיקים לבעלת מבנה דרמטי החושף רגשות עמוקים לצד היותה סאטירה חברתית. זיקתו של צ'אפלין לאומנות הקלאסית והדרך שבה בחר להטביע אותן ביצירתו באות לידי ביטוי בסצנת ריקוד הלחמניות בסרטו "הבהלה לזהב", 1925, בסצנה זו ניתן לראות מיזוג בין אומנות קלאסית קשוחה ומסוגננת (הבלט הקלאסי), לבין קולנוע קליל וחדשני המחובר למציאות. בסצנה, מרקדות שתי לחמניות בין ידיו של צ'אפלין. הלחמניות הפשוטות תקועות בקצה מזלגות, ונתפסות כרגלי בלרינה דקיקות. הפיוט והעוצמה הרגשית בסצנה זו הינם תוצאה של מתח בין מה שהעיניים רואות בפועל - לחמניות פשוטות ובין מה שהדמיון תופס מהתנהגותו של צ'אפלין בסצנה. דוגמה נוספת הינה הסצנה בה מגיע הנווד לדרגת רעב המאלצת אותו לאכול את נעליו. צ'אפלין מתייחס אל הנעל כאל ארוחת מלכים. הסוליה הופכת לדג שכל עצם (מסמר) זוכה לליקוק עד תומו. השרוכים הופכים לאיטריות מעוררות תיאבון. האשליה שמדובר באוכל אמיתי נוצרת באופן מושלם ע"י שילוב בין אסוציאציה ויזואלית, עם היכולת שלו כשחקן להאמין בבלוף שראשיתו בניקוי הצלחת לפני שמגישים בה מעדן מלכים ולא נעל מלוכלכת. בשעת הארוחה הפנטזיה מתגברת. ממשחקי האצבעות משתמע כביכול שהן דביקות משומן הבשר, וגיהוק השובע לאחר הארוחה נראים אמיתיים לגמרי. הנעל של צ'אפלין היתה עשויה מליקריש כך שבהחלט היתה אכילה וטעימה.

צ'אפלין הצליח לשלב בצורה מופלאה בין ז'אנרים הקומדיה והמלודרמה בקולנוע, וכל זאת עוד לפני שידעו מהו ז'אנר. הז'אנר המלודרמטי נראה אמיתי יותר בעד הפרספקטיבה שהז'אנר הקומי מעמיד מולו, ואילו הז'אנר הקומי נראה מרגש יותר לנוכח המטען הרגשי המלודרמטי.

קומדיית הסלפסטיק של אז מזכירה מאוד את "סרטי הקרטון" של היום, היות והיא מתנערת מההיגיון הפורמלי והמציאותי. עולם המושגים בו מתרחשת העלילה הינו אבסורדי והכל יכול לקרות בו. בסרטי הקרטון כאשר מכבש יעלה לדוגמה על יצור חי, היצור החי יהפוך למשטח דו מימדי אך לאחר מספר שניות יחזור לעצמו.

הסלפסטיק פעל בשיטה דומה אך בניגוד לקרטון שבו הדמויות המצוירות מאפשרות לקבל חוקיות התנהגותית מוזרה זו, הרי שבסרטיו של צ'אפלין נולד מתח פיוטי מכוח הניגוד שבין הדמות המציאותית החיה ובין הסיטואציה האבסורדית שלכאורה רק דמות מצויירת יכולה לה (אכילת כובע כעוגה, נעל וכו').

בשנת 1928 יצר צ'אפלין את סרטו "הקרקס" שהיה הסרט האחרון שלו שנוצר בעידן הראינוע. סרטיו הבאים למרות שנוצרו ללא קול כבר היו בעידן הסרט המדבר.

בשנת 1931 עשה צ'אפלין את סרטו "אורות הכרך". צ'אפלין סרב לקבל את המעבר של הסרט מעידן הראינוע לעידן הקולנוע. הוא חש כיצד האומנות שלו – אמנות הפנטומימה והראינוע נלקחות ממנו. צ'אפלין ראה בקול אלמנט הרסני שנובע משיקולים מסחריים, ולא מהצרכים הפנימיים של מדיום הקולנוע. צ'אפלין הפך את הדילמה בקול לנושא מרכזי בסרטיו הבאים "אורות הכרך", ו"זמנים מודרניים", בהם הוא עושה ככל יכולתו להראות עד כמה הוספת הקול לראינוע היתה דבר מיותר.

כך בסרטו "הצליין" צ'אפלין בונה סצנה שלמה סביב צורתו העגולה של כובע המעורר אסוציאציה של עוגה. טעות קטנה של בעלת הבית המחליפה את הכובע בעוגה, פותחת עלילה מפותחת של גאגים (גאג – יחידת ההצחקה בקומדיה – תעלול, בדיחה מילולית, בדיחה חזותית או בדיחה צלילית. אדם המחליק על בננה הוא קלישאה של גאג) המקנים לכובע משמעות סיפורית, סמלית ורגשית. החל מהאורח שאינו יכול לעזוב את המקום מכיוון וכובעו אינו נמצא, ועד לאכילת הכובע המצופה בקרם כעוגה. במהלך הסצנה מקבלות כל הדמויות בה כולל הכלב הזדמנות להגיב על סמך ההיגיון הפנימי שלהן.

המעבר מראינוע לקולנוע 1926 - 1930

המעבר מראינוע לקולנוע היה תהליך איטי וממושך שנמשך ע"פ ארבע שנים בקירוב. הצורך בקול שילווה את התמונה היה קיים כבר מתחילת ימיו של הראינוע, וחלוציו חפשו פתרון לקושי טכני זה כבר מימיו הראשונים. הסרטים האילמים הוקרנו בד"כ בליווי אילתורים מוזיקליים שבוצעו ע"י פסנתרן במהלך הצפייה בסרט, בהתאם לעקרונות מוסכמים ושבלוניים. רק במקרים נדירים נכתבה מוזיקה במיוחד לסרט מסויים, והיא נוגנה ע"י תזמורת בשלב ההקרנה. שיטה זאת היתה יקרה ומסובכת לצורכי הפצת הסרט ברחבי העולם. האפשרות לצרף לסרט תווים עבור הפסנתרן המקומי היתה הזולה והמעשית ביותר, אבל גם אז, הפסקול היה מוגבל לצלילי פסנתר בלבד, ולא אפשר ליוצרי הסרט והמוזיקה לשלוט על איכות הביצוע. מעבר הראינוע לקול התרחש בין השנים 1926 – 1930 כאשר ביולי 1930 נקבעו סטנדרטיים בינלאומיים לציוד קול, ועידן הראינוע הסתיים באופן רשמי.

לעומת חידושים אחרים שנקלטו במהרה בקולנוע, סבל הקול מחבלי לידה ממושכים. המעבר נתקל בקשיים טכניים, כלכליים, אומנותיים, וחברתיים אנושיים. רק אחוז קטן מתעשיית הראינוע ואחוז קטן במיוחד מקרב השחקנים והבמאים, שרד את המעבר והוסיף ליצור במדיום המשתנה.

יוצרי הקולנוע נדרשו לאתר איזון חדש שונה מהאיזון הקודם בין התנועה למציאות. עכשיו היו צריכים להתייחס לקול כדבר המאזן בין התנועה למציאות. תהליך זה נעשה ע"י ניסוי ותהייה, ונמשך ע"פ מספר שנים.

הופעת הקול בסרט באה לידי ביטוי בשלושה מישורים מרכזיים:

סיגנון המשחק – בראינוע המשחק היה תיאטרלי, ולוה בתנועות גוף מוגזמות. מאחר והשחקן לא דיבר, הצופים קבלו את המשחק התיאטרלי כשם שקיבלו את התפאורה בתיאטרון. משהתחיל השחקן לדבר, סגנון המשחק התיאטרלי הפך למגוחך וחייב שינוי (כשם שתחילת הצילומים בקלוז אפ חייבו שינויים בהסתכלות אל המצלמה).

השחקנים אם כן היו הקרבן הראשון של הקולנוע הואיל ולא עמדו בחוקי הז'אנר החדש. רבים מהם התקשו בדיבור אם מתוקף היותם זרים שהיגרו להוליווד, ואם בשל היותם בעלי דיקצייה (חיתוך דיבור) קבועה.

שינוי בקצב הבימוי – סצנה אילמת לא יכלה להתרחש באותו קצב בו מתרחשת סצנה מדברת. משפט אחד יכול היה לחסוך 10 דקות של ראינוע, ומצד שניח קלוז אפ שלאחר כותרת יכול היה להחליף אלף מילים.

בימוי סצנת הדיאלוגים – דיאלוג משלב בין דיבורים לפעולות. לעומת זאת הראינוע הציג פעולות בלבד, והבמאי נדרש למכלול חדש של בעיות שלא היו בעבר. למשל: מה היחס בין הדיאלוג של השחקן לבין פעולותיו הפיזיות? מתי להחליף את זווית הצילום? האם יש לעשות זאת באמצעות תנועת מצלמה או ע"י חיתוך?

לאחר שלושים שנה שבהן זכה הקולנוע להיחשב כאומנות ייחודית משוחררת מספרות ומהתיאטרון, חדרו הדיאלוגים והחזירו את הגלגל לאחור. התפתחה נטייה לצלם אנשים

מדברים כאשר הסיפור מועבר במילים ולא רק בתמונות. הקולנוע נסוג למעמד של "תיאטרון מצולם" ואיבד את ייחודו כמדיום אומנותי.

הסיבות הללו גרמו לרבים מבין במאי הראינוע להתנגד, לא לרצות ולא להיות מסוגלים לעשות קולנוע. במאי הקולנוע התייחסו אל הקולנוע כאל אומנות חדשה השונה מאומנות הראינוע. אם עד אז הצללואיד היה חומר הגלם, הרי שעם צירוף הקול, המדיום השתנה ועתה היה צללואיד ובנוסף פס מגנטי שעליו הוקלט פס הקול. בשנים 1927 – 1930 השתייכו מרבית סרטי הקולנוע לאחת משתי קטגוריות:

ראינוע מדבר – סרטים בעלי אפקטיים של צלילים (כגון סרטיו של צ'אפלין לאחר המעבר "אורות הכרד", "זמנם מודרניים").

תיאטרון מצולם - סרטים הכוללים בעיקר סצנות של אנשים מדברים ופחות פועלים, ללא התייחסות לייחודיות של המדיום הקולנועי. חוסר יכולתם של הבמאים והשחקנים לעצור את השינוי והמעבר לקולנוע הינו לקח חשוב לדינמיקה של התפתחות הקולנוע. הקהל רצה את הקול הן משום החידוש והן משום הגברת הריאליזם (המציאותיות) שחיזק את העוצמה הגלומה באשליית הקולנוע. המפיקים והמשווקים רצו להיענות לרצון הקהל, ומערכת כוחות חדשה זו חייבה את היוצרים להיענות לדרישת הקהל.

"אורות הכרד" - CITY LIGHT (1931)

ב – 1931 שנתיים אחרי שתעשיית הקולנוע השלימה את המעבר מן הסרט האילם אל הסרט המדבר, עושה צ'אפלין מהלך אנכרוניסטי יוצא דופן. בניגוד לעצתם של כל חבריו, מוקיריו, וסוכניו, ובניגוד לעובדה שכל הסרטים החדשים התבססו כבר על מלל בלתי פוסק, רעמי מכונות ירייה וחריקות בלמים, מתעקש צ'אפלין להפיק סרט אילם נוסף שבו הדמויות מדברות בשפת הגוף והפנים. צ'אפלין חזר לגלם את הדמות שכה חיבבה אותו על הקהל בימי הסרט האילם – דמות הנווד הנצחי, החצוף אך בעל לב זהב, אדם חסר כל, המצליח למרות הכל לשמר את גינוני הגביר שאולי היה פעם בעברו הלא ידוע.

צ'אפלין לא פעל מתוך שמרנות לשמה, ובוודאי לא מתוך חוסר היכולת להסתגל לטכנולוגיה החדשה. היה כאן מעשה מכוון של התרסה, שהיווה את המשך התנגדותו המוצהרת לשימוש לא מבוקר בפס הקול. כיוצר ששיכלל את הקולנוע לאומנות אילמת המבוססת בעיקר על הצד החזותי שלה, צ'אפלין ראה בהמצאת הקול ושילובו גורם זר וכמעט מיותר. צ'אפלין לא התנגד לעצם השימוש בפס הקול, שהרי גם סרטיו האילמים הוקרנו תמיד בליווי מוזיקלי של פסנתרן או תזמורת, אלא חשש בעיקר מן השימוש בדיאלוגים שיבואו במקום התמונה.

מהרגע שעלתה האפשרות שהסרטים ילוו במוזיקה ובדיאלוגים מדוברים, צ'אפלין הבין כי הצרכים הטכניים החדשים יסרבלו את ההפקה ויצמצמו את חירותו האומנותית של הבמאי. ואכן צוותי העובדים גדלו, עלות ההפקה הוכפלה ואף שולשה, ועבודת הבמאי החלה להיות יותר ויותר תלויה באנשי צוותו.

ואכן, "אורות הכרד" היה ליצירת מופת של צ'אפלין. הקהל הפך אותו להצלחה קופתית גדולה, וגם מבקרי הקולנוע של התקופה ראו בו שילוב של מלודרמה וקומדיה במיטבן, הוכחה נוספת לגאונות הבימוי של צ'אפלין.

הדבר המאפיין ביותר את הסרט הינו ה"דואליות" – שניות, בקיום האנושי, בתפיסתנו את המציאות, ויחסינו אליה. זוהי התמה (הנושא העיקרי) והמוקד של הסרט.

הדואליות היא בין עיוורון ובין ראייה. בין שכרות ובין פקחות. בין מציאות לתפיסת המציאות. הראייה והעיוורון הם מצבים קיומיים בסרט, והם חורגים מההגדרה הרפואית של מצב פיזיולוגי. מצבים אלו באים לידי ביטוי בתפיסת המציאות של הדמויות השונות ברובד החברתי, תפיסה המשתנה באופן קיצוני מסצנה לסצנה, כשהביטוי החריף ביותר ניתן לה ע"י פגישה מקרית המשדכת לנווד מליונר דכאוני ושתוי המבקש לשים קץ לחייו. צ'אפלין מציל אותו מנסיון ההתאבדות, בסצנה מצחיקה, ונגרר על ידו לערב של התהוללות ברחבי העיר.

המליונר השיכור, מסוגל במצב אחד (שכרות) לזהות את הנווד כחברו הנאמן ומושיעו, ובמצב אחר (פקחות), להתכחש להיכרותם. צ'אפלין מעביר כאן בקורת נוקבת על החברה, ביקורת שתלך ותגדל עוד הרבה יותר בסרטו שיבוא חמש שנים מאוחר יותר "זמנים מודרניים". צ'אפלין אומר שאנשים כשהם פקחים הם אמורים ל"זהות אותך" ו"לראות אותך", ואילו כשהם שיכורים, תפיסת המציאות שלהם אמורה להיות מעוותת. אך דווקא שהמליונר פיקח, מצב שבו הוא אמור לראות את האדם שמאחורי הדמות הוא מסרב

להכיר בנווד כתברו, ודווקא בזמן שהוא שיכור ותפיסת המציאות שלו אמורה להיות מעוותת הוא מצליח לראות את האנושיות, טוב הלב וחברותו האמיתית של הנווד. גם תעשיית הקולנוע לא יוצאת נקייה מידי של צ'אפלין, והוא מוצא את הדרך כדי להביע את דעתו על הוספת הקול לקולנוע, הוספה שכה התנגד לה.

הנערה העיוורת, בזמן שאינה רואה את הנווד, מצליחה להבחין בו ובתכונותיו, ואפילו להתאהב בו. אבל משהיא עוברת את הניתוח וראייתה שבה אליו, היא לא מצליחה לזהות את הנווד כאשר הוא עובר ליד חלון הראווה של חנותה, ומדמה אותו לקבצן. רק כאשר היא נוגעת בדש מעילו של צ'אפלין, היא מצליחה לזהות אותו כאהובה.

ניתוח העיניים שעברה אמור היה לתת לה חוש נוסף שיעזור לה בתפיסת המציאות – חוש הראייה בנוסף לחוש השמיעה והמישוש שהיו קיימים עוד קודם לכן, אבל במקום זה חוש הראייה רק סוגר אותה בקלישאות החברתיות השופטות אדם לפי המראה ולא לפי מי שהוא. הנערה משולה לצופה הקולנוע מבחינתו של צ'אפלין. כשהוא רואה סרט ללא קול, הוא מסוגל להתרשם ולהבין את הסרט, כמו הנערה כשהיא עיוורת. כאשר הצופה מסוגל לשמוע את הנאמר, נוסף לו חוש השמיעה בנוסף לחוש הראייה שהיה קיים קודם לכן, אבל הוא לא מתרשם מהסרט לטובה, בדיוק כפי שהנערה אינה מתרשמת כאשר היא רואה את הנווד במציאות. כפי שהראייה הפריעה לנערה, כך הקול – מפריע לצופה.

צ'אפלין ביים את אורות הכרך כסרט אילם לכל דבר, ואת המוזיקה והצלילים המלווים את הסרט, הוסיף רק אח"כ על פס הקול. אך עולם הצלילים והקשר שלהם אל התמונה שזורים לבלי הפרד בעלילת הסרט. כך, כבר בתמונת הפתיחה המציגה טקס חנוכת אנדרטה עירונית במרכז העיר. פרנסי העיר נושאים נאומים נמלצים לתוך מקרופון, אך הצלילים הבוקעים מפיהם מגיעים לאוזני הצופים כמלמול צוחני חסר פשר. כך, בחסכנות מדהימה, צ'אפלין משלב סאטירה משעשעת על טקסי החברה האמריקאית העירונית, ותוך כדי כך מלגלג על האיכות הטכנית הירודה של פס הקול ועל ריקנות הדיאלוג בקולנוע של אותן השנים. הוא עושה זאת בצורה טכנית פשוטה ע"י הכפלת המהירות של הדיבור.

גם בהמשך הסרט מגלמים הצלילים וגם אלו שאינם נשמעים תפקיד חשוב. את התמונה הראשונה שבה פוגש הנווד את מוכרת הפרחים העיוורת שהופכת להיות מושא אהבתו, ביים צ'אפלין בקפדנות יתרה, תוך איזון בין הקומי למלודרמטי וניצול עולם השמע (צ'אפלין נתקע לפני סצנה זאת תקופה ארוכה כי לא ידע איך יוכל לגרום לנערה העיוורת לחשוב שהנווד הוא איש עשיר בלי שהדבר יאמר ללא פס קול). הנווד ניתקע בפקק בין מכוניות בכביש שעושות רעש איום ונורא (וגם כאן הוא לכאורה מביע את דעתו על הקול - בכך שאומר שרעש המכוניות כרעש הפסקול), ומוצא לעצמו קיצור דרך העובר דרך מכונית החונה לצד המדרכה. מוכרת הפרחים העיוורת השומעת את טריקת דלת המכונית פונה אליו בחושבה שהוא איש עשיר מכיוון ויש לו מכונית.

הנווד נותן לה את המטבע האחרון שנותר בכיסו. באותו זמן בעל המכונית טורק את הדלת ונוסע לדרכו ומוכרת הפרחים מסיקה כי האיש העשיר נסע לדרכו מבלי לחכות לעודף. הנווד ער לעניין, מפגין רגישות ושותק. מייד הוא מתאהב ונותר חסר פרוטה. אך האופציה

של ההתחזות לאיש עשיר שבהמשך הסרט מתממשת יותר מפעם אחת, כבר נרקמת (ואת גודל המעשה הקולנועי של תמונה זו ניתן היה להעריך שנים אח"כ שנחשף חומר הגלם שצילם צ'אפלין במשך חודשים ארוכים בדרך לתזמון המושלם בין הקומי למלודרמטי בסצנה).

צ'אפלין משתמש בפס הקול גם כדי ליצור "גאגים" קומיים. הנווד שבולע משרוקית משמש בידיו מקור רב להצחיק עם רעש המשרוקית הבוקע מבטנו במהלך המסיבה המתרחשת בבית המליונר.

גם סצנת הפתיחה והחיבור בין הנווד לפסל מהווים היבט קומי. הנווד שמצא מחסה לילי בתוך הפסל, מתעורר בדיוק כאשר מוסר הלוט מהפסל, לתדהמת כל הנוכחים. סדרת הגאגים המתרחשת כאשר הנווד מנסה להתעלם מן הסיטואציה, ורק מסתבך יותר ויותר, יוצרת ביטוי לקשר שבין האומנות לחיים. השילוב בין הפסל ובין תנועותיו של הנווד יוצר מעין פסל חדש, מעניין יותר ושנראה אמיתי יותר, וספונטני יותר.

דוגמה נוספת היא הסצנה שבה מתבונן הנווד בפסל עירום המוצג בחלון ראוה, וכל זאת בשעה שהמדרכה מאחוריו מתרוממת ויורדת ויוצרת סכנה מוות. יש כאן חיבור בין ההנאה מהאומנות, והסכנה שבחיים. צ'אפלין מצליח בדרכו המיוחדת להפוך את הסצנה לגאג קומי על ידי שימוש באיש הגבוה. אנו למדים כאן גם על תכונה פחות טובה של הנווד. כאשר הוא יכול "להתעמר" באדם הנראה לו חלש ממנו, הוא יעשה זאת, אך משעולה האיש למדרכה וגובהו הרב מבהיל את הנווד, הוא ממחר להסתלק משם. סצנת קרב האגרוף המדהימה מדגימה כיצד צ'אפלין משתמש באלמנטים מז'אנרים שונים המנוגדים אחד לשני ושהופכים את הסצנה למרגשת, מפתיעה וגם מצחיקה. הקוד המלודרמטי מחייב את הנווד לנצח (הטוב גובר על הרע), הקוד הקומי מחייב שהוא יפסיד, אך לא בפשטות. אחד המאפיינים המרכזיים של הגיבור הקומי שהוא מעין שלומיאל אך גם סופרמן. צ'אפלין משתמש רק בשלומאיליות של הנווד כדי ליצור מסצנת האגרוף קרב שהינו אחד משיאי הקומדיה האילמת של כל הזמנים. לצלילי מוזיקה קצבית וטורדנית, הוא מניע את עצמו, את יריבו ואת השופט במחול אבסורדי הנקטע רק לצלילי פעמון השיפוט.

ברובד הרפלקסיבי (הקשר בין הקולנוע כמדיום והמציאות) של הסרט, הדואליות באה לידי ביטוי ביחס שבין המציאות לאומנות המשמשת מראה למציאות. דוגמה בולטת לכך ניתן לראות בסצנה שבה הנווד והמליונר יוצאים לבלות. זוג שחקנים נעמד במרכז האולם ומציג בפנטומימה גנגסטר מכה פרוצה. הנווד מאמין שזוהי מציאות אמיתית, מתערב, ומנסה להגן על הנערה מתוך עיוורון לעובדה שמדובר במציאות פיקטיבית. סוף הסרט הינו "סוף טוב", כדרך של המלודרמות. הנערה לומדת להכיר באמת, כפי שצופה הקולנוע, יודע להכיר את האמת באומנות הקולנוע כסרט אילם.

"זמנים מודרניים" (1936)

כמעט שבע שנים לאחר שהסרט האילם הפך להיות נחלת העבר, צ'אפלין מתעקש לביים עוד סרט אחד אחרון, שהתשתית האסתטית שלו נטועה עמוק במסגרת הראינוע. אמנם הסרט מלווה בפס קול, אך אין בו כמעט דיאלוגים, ורעיונותיו העיקריים נמסרים באמצעות התמונה, התפאורה, וההתנהגות האילמת של הדמויות.

התייחסותו האמפתית של צ'אפלין לעניים ולמנוצלים שבאה לידי ביטוי בכל סרטיו, מעוגנת בילדותו הקשה והענייה. למרות שבזמן עשיית הסרט היה בשיא הצלחתו ופרסומו, החוויה של ההתמודדות הקשה עם המודרניזציה הדורסת את האדם הקטן והעני, היתה מאוד אישית גם לצ'אפלין עצמו. הקול שהוכנס לקולנוע איים עליו, כאמן פנטומימה והראינוע. בסיומו של דבר הוא חש כי נחל תבוסה וכי עליו לפנות את דרכו לדור החדש שייצר סרטי קולנוע, לא לפני שהביע את דעתו על התעשייה החדשה. לכן כל התייחסותו לשילוב הקול בקולנוע שלילית. כשמנהל המפעל צועק על הנווד הנח בבית השימוש, דרך המסך הענק, יש כאן מעין ביטוי לקולנוע – מסך ענק שמראה אדם מדבר – כלומר הקולנוע הוא האיום המרכזי עליו.

גם סצנת השירה של המלצר בסוף הסרט לקוחה בילדותו הרחוקה של צ'אפלין, ובתחילת דרכו. צ'אפלין הילד היה מסתובב מאחורי הקלעים בהופעותיה של אימו שהיתה זמרת ושחקנית. שימוש לא נכון במיתרי קולה, גרם לה לאבד את הקול.

במהלך אחת ההופעות כשקולה בגד בה שוב, הציל המנהל את המופע כשהחליט באופן ספונטני להעלות את צ'אפלין בן החמש. צ'אפלין שר את אחד השירים שלמד מאימו, ואפילו חיקה אותה מאבדת את קולה. האלתור הספונטני זכה לתשואות רבות מן הקהל וצ'אפלין כתב לאחר מכן: **"כשעלתה אמא לקחת אותי מן הבמה, גברו התשואות והיו לסערה גדולה. זה היה הלילה שבו הופעתי אני בפעם הראשונה על הבימה, ואילו לאימא זו היתה הפעם האחרונה"**. אין ספק שחוויה זו היתה ההשראה הרגשית לסצנת השירה של המלצר: אדם עומד על הבמה ומאבד את יכולתו לשיר והופך באופן ספונטני את חולשתו למקור עצמתו והצלחתו. בהזדמנות זאת מכניס צ'אפלין גם את דעתו כי בקולנוע הנכון, אין צורך במילים, או כפי שאומרת הנערה לפני שירתו: **"תשיר, לא חשובות המילים העיקר המוזיקה"**, וכשהנווד מתחיל לשיר בגיבריש במבטא ספרדי, באים דבריה לידי אמת. הצופה נהנה ממופע הפנטומימה, ואף מבין את הסיפור על בחור חצוף שמתחיל עם בחורה באופן נועז מדי.

השימוש בפס הקול

פס הקול של **"זמנים מודרניים"** מגדיר את הסרט כ**"ראינוע מדבר"**. סגנון הסרט הוא כסגנונם של הסרטים האילמים. כשיש חילופי דברים בין שתי דמויות, עיקריהם מוצגים לצופה בעזרת כותרות כמו בסרט האילם. מצד שני בכל פעם שבהם קיימת אינפומציה מילולית באמצעות דיבורים, היא מושמעת באמצעות מכשיר מכני מודרני – התקליט שמסביר כיצד פועלת מכונת ההזנה (ההסבר מסתיים במילים **"הבה נדגים את ביצועי המכונה מאחר שפעולתה ועוצמתה חזקים ממילים..."**), מנהל המפעל המחלק פקודות

לעובדיו דרך מסך ענק ושולט בהם כפי שאלהים כל יכול שולט בנתיניו, הרדיו המדבר בסצנה של ביקור הכומר בבית הסוהר וכו'.

הקולות בסרט תמיד של דמויות פטרוניות השייכות לעלית השלטת: פוליטיקאים, בעלי הון, ובעלי מפעלים. הדברים שהם משמיעים נועדו כדי לקדם את הטכנולוגיה, ולפגוע בדרך עקיפה באדם הקטן.

התמה ב"זמנים מודרניים" היא סאטירה אנטי קפיטליסטית על הטכנולוגיה המודרנית הרומסת את נשמתו החופשית של האדם הקטן. האזרח הפשוט ע"פ צ'אפלין הינו הקורבן שבעימות בין הפרט וצרכיו האישיים לבין החברה התעשייתית ההמונית והמנוכרת, צרכיה הכלכליים, והצורך שלה להיות יעילה. היחסים האישיים בין אדם לחברו הופכים למותרות. היכולת להשיג אושר אישי וחירות הינה בלתי אפשרית. ניתן רק להתקרב אליהן אולי, דרך השיגעון, ההתנתקות מהחברה והאומנות. צ'אפלין המגלם פעם אחרונה את דמות הנווד, הוא פועל ייצור המתקשה לעמוד בקצב העבודה הנדרש ממנו (קצב שאינו אנושי) ומאבד את שפיותו. מובטל ומאוהב הוא מחפש כל דרך להתפרנס ולשרוד בעולם החדש והאכזר, אך שוב ושוב הוא מוצא את עצמו חסר בית וחסר עבודה כרבים אחרים סביבו.

כיצרה פוליטית, "זמנים מודרניים" הוא אולי פשטני מידי. באקספוזיציה של הסרט נראה עדר עצום של כבשים, כשאחת מהן שחורה. מיד לאחר מכן נראים המוני בני אדם הנכנסים לבית החרושת. צ'אפלין יוצר כאן מטפורה קולנועית, הבנוייה על הביטויים "אנשים כעדר כבשים", ו"כבשה שחורה". דימוי הכבשים המובלים לשחיטה בפתחת הסרט כביטוי למצבו של האדם בחברה המודרנית – חסר זהות אישית. הכבשה השחורה היא רמז לנווד בכל מקום אשר הוא נמצא. בעיני הקהל השמרני, הסרט נתפס כסאטירה פוליטית אנטי קפיטליסטית תוקפנית. באירופה הוא נחשב לתעמולה קומוניסטית מסוכנת. באיטליה וגרמניה הוא נאסר להקרנה (השפם של הנווד דמה מידי לזה של היטלר), במדינות אחרות הוא צונזר והוצאו ממנו קטעי ההפגנות והנפת הדגל האדום. בארה"ב עצמה קיבל צ'אפלין בעקבות הסרט תו תקן של יוצר שמאלני החותר תחת אושיות החברה האמריקאית (שאת הונו הרב עשה ממנה), וצ'אפלין עצמו דאג להוסיף שמן למדורה ופיזר לכל עבר אמירות ליברליות קולניות. שני עשורים לאחר מכן, בשיאו של ציד המכשפות האנטי קומוניסטי שעבר באמריקה צ'אפלין נענש על כך וגם על כך שמעולם לא טרח לבקש אזרחות מהמדינה שכה היטיבה עימו. ב – 1952 שעה שהפליג לאירופה, קיבל צ'אפלין מברק כי נשללה ממנו אשרת השהייה שלו בארצות הברית. הוא לא חזר אל הוליווד אלא רק לאחר עשרים שנה.

כיצירת אומנות זהו סרט שצרב בתודעה הקולקטיבית כמה מהסצנות המבריקות ביותר בתולדות הקולנוע. הנווד הפועל הרודף אחרי בורגי פס הייצור עד שהוא נבלע בתוך המכונה ומתפתל בין גלגלי השיניים שלה, הנווד המאבד את שפיותו ואינו חדל להבריג כל ישבן, חזה וחוטם הנקלעים בדרכו, המכונה שנועדה להאכיל אותו בעודו עובד מול פס

הייצור וסופה שהיא חובטת בו שוב ושוב מבלי לשכוח לנגב את פיו אחרי כל חבטה, וכמובן, סצנת השירה האחרונה.
הסרט "זמנים מודרניים" היה האחרון בסרטי הנווד בו הוא לא מדבר. בסרטו הבא "הדיקטטור הגדול" שהופק חמש שנים מאוחר יותר הנווד כבר לא מופיע כנווד, אלה בדמות כפולה של ספר אילם וכפירהר בעצמו שלא מפסיק לדבר.

"הדיקטטור הגדול" (1940, 120 ד')

"הדיקטטור הגדול" אינו מוגדר כסרטו הטוב ביותר של צ'אפלין אך הוא אחד החשובים לשם הבנת יצירתו של צ'אפלין. בסרט זה לראשונה במהלך הקריירה הפילמאית שלו, מעניק צ'אפלין ביוגרפיה מפורטת לנווד הנצחי – אותה דמות חידתית שעוצבה על ידיו עוד ב-1914. לא רק זה שהנווד האילם פותח את פיו בסיום הסרט, צ'אפלין מעניק לו בסרט עבר ברור, שייכות לאומית, אויב חד ומסוכן, אופק פעולה מוגדר היטב, והרבה מאוד סיבות להצדקת קיומו המתמשך והקלוש כל כך. לאחר 26 שנים של קיום קולנועי ולאחר שהופיע בכ-73 סרטים, צ'אפלין מוליד מחדש את גיבורו הנע ונד ומפקיד בידיו תעודת זהות. כמעט מובן כי מאותו הרגע בו מוותר הנווד הנצחי על חידת קיומו הוא מאבד את הסיבה לקיומו. לכן "הדיקטטור הגדול" הוא הפעם האחרונה שבה נראה על הבד הנווד הצ'אפליני עד להופעה האחרונה בהחלט בסרט "אורות הבמה" (1952) בו הוא מסיים את חייו. עלילת הסרט עוקבת אחרי ספר יהודי ששירת כתותחן בצבאו של הקיסר הגרמני נפגע במהלך הקרבות של מלחמת העולם הראשונה, ותוך כדי כך איבד את זכרונו. עם צאתו מהסנטוריום שבו אושפז 20 שנה, שב הספר שקומתו זעירה ושפמו קטן (ומכאן דמיונו לפירהר) אל הגטו היהודי, ושם הוא מתעמת עם נציגיו של המשטר הרודני המאיים, המתעלל בבני עמו. בשל אותה מחלת שכחה שבה לקה, הספר התמהוני נותר תלוש לגמרי מהסערה ההיסטורית חברתית המתחוללת סביבו ואין הוא מודע לעליית הנאצים וכו', אלא שניסיונות שונות מאלצות אותו, שלא מרצונו, לבקוע מתוך קליפת האלמוות שבה התעטף שנים כה רבות ולהשמיע את קולו ברבים. הסיבה לכך אינה מקורית: הדמיון החיצוני שקיים בינו ובין הרודן הרודף את היהודים בני עמו, דמיון שבגיניו טועים ראשי גייסותיו של הצורר ומזהים את הקורבן כמנהיגם העליון. צ'אפלין עושה פה שימוש בטריק הקומי הנדוש מכולם – חילופי הזהויות. עשו זאת באיטליה, שיקספיר ואפילו זאב רווח ויהודה ברקן בסרטיהם. רק שבמקרה של צ'אפלין הדברים היו טעונים הרבה יותר. זיהוי התליין בקורבנו – הנאצי והיהודי – במהלך התחוללותה של מלחמת העולם השנייה הינו מהלך עקרוני שאין לשייכו לשום טכניקה קומית.

צ'אפלין החל בהפקת הדיקטטור הגדול כמה חודשים לפני פרוץ המלחמה העולמית, ויישומו של הפתרון הסופי. צ'אפלין ניגש ליצור את הסרט משום שהבין באופן העמוק ביותר את האתגר השטני שהנאציזם העמיד בפני היהדות. ללא החלטה מוחלטת ובהירה זו צ'אפלין לא היה מתעקש להתעמת חזיתית מול הוליווד כולה ומול משרד החוץ האמריקאי שהתנגדו באופן נחרץ ביותר להפקת הסרט, הפקה שנמשכה על פני שנה וחצי, והיו בה מספיק פתחי מילוט לו רק היה רוצה צ'אפלין להפסיק את ההפקה. הנווד הוא יהודי. עם המגבעת הקטנה מידי, שפמו הזעיר, המקל, הנעליים הגדולות והמרופטות והז'קט הבלוי שלו. לאחר כל שנות הנדודים שלו בהן תפקד כקבצן, מלצר, כנר עממי, אדם רעב, מחזר נלעג, מתאגרף מאולתר, אסיר נמלט, פועל ארעי, מחפש זהב, סוף סוף הוא מוצא לו מולדת – הגטו היהודי. צ'אפלין מצמצם את מרחב המחיה האינסופי

שהיה לנווד אל תוך חומותיו הצרות לכאורה של הגטו. ניתן לאמר שמאז ומתמיד הנווד היה יהודי אך צ'אפלין לא התנדב להגדירו ככזה והעדיף לטשטש את מקורותיו ואת מוצאו. האיום הנאצי מאלץ אותו לצאת מהארון, אך מאותו רגע שהנווד מקבל אפיון לאומי דתי, לא מתקיימת בו עוד דמות כל אדם, שבחסותה כבש את עולם הסרטים. לכן ב"דיקטטור הגדול" הנווד מסיים את תפקידו הקולנועי.

למרות הדמיון הגדול הקיים בין הספר ובין הפיהרר אף אחד מיושבי הגטו בסרט אינו טועה או מתבלבל. אף אחד מהיהודים אינו נתפס אפילו לרגע לאשליה שהספר המבולבל הינו הפיהרר הצווחני. עלילת הסרט מוליכה את הספר שנמלט מהגטו עד לגבול גרמניה אוסטריה. הוא מגיע לשם בדיוק ברגע שבו הצבא הנאצי עומד לפלוש לאוסטריה ולאחד בין שני חלקיה הרעיוניים של האומה הגרמנית. חיילי פלוגות הסער מבחינים בספר ומיד מזהים אותו כפיהרר שלהם. ככזה נאלץ הספר – היהודי הנמלט – לעלות על במת הכבוד ולשאת נאום התחזקות באוזני אנשי הצבא הפולש. מובן ששום ספר יהודי אפילו אילם הוא לא יעמוד בפני פיתוי זה, וכך קורה שהנווד של צ'אפלין פותח את פיו לראשונה ומשמיע נאום הומניסטי על אודות אהבת האדם והתקווה לעתיד טוב יותר.

לקראת הסרטת ה"דיקטטור הגדול" שינה צ'אפלין את גישתו לקולנוע. לראשונה בחייו הוא הכין מראש תסריט כתוב ולא הסתפק באלתורים מול המצלמה. הוא גם שקע בצפייה אובססיבית ביומני חדשות בהם הוקרנו נאומיו של היטלר, טקסים בהשתתפותו, ביקוריו הממלכתיים בבתי חולים, יחסיו עם העם המריע כולל ליטוף התינוקות הנודע שלו. תהליך שינון זה בא לידי ביטוי בכל הסצנות שבהן צ'אפלין אינו הספר היהודי אלא מגלם את הדיקטטור. הספר היהודי אילם לכל אורך הסרט, עד לנאומו הגדול - שש דקות אורכו, המסיים את "הדיקטטור הגדול". לעומת זאת הרי שהיטלר הקרוי בסרט אדנואיד הינקל (שילוב של אדולף ופרנואיד) מרבה לדבר ובעיקר לצוות. נאומי ההמון שלו מוגשים במין דיבור גיברישי לשוני שמכיל ערב רב של נביחות כאילו בגרמנית וכאילו באנגלית.

נראה כי צ'אפלין מצליח באמת להטמיע בתוכו את דמותו של הפיהרר. באחד מנאומי הנביחה שלו ממריא היטלר לשיאים של התרגשות והוא נדרש לצנן את התלהבותו בכוס מים, וגם מזליף אותם לתוך מכנסיו, משל צריך לצנן את זקפתו הפורצת מאליה בשל עוצמת דבריו. שלושת שיאיו הקומיים של הסרט זכו לעשרות חיקויים. באחד מהם נראה הספר היהודי כשהוא מגלח לקוח תושב הגטו על פי קצב המוזיקה של המחול ההונגרי מספר חמש של ברהמס. בקטע נודע נוסף נראה היטלר יוצא במחול אינטמי עם הגלובוס כולו וזאת לצלילי "לוהנגרין" של ריכארד ואגנר. בקטע השלישי מתעמת היטלר עם מוסליני בהתגוששות סאטירית הנערכת על גב כורסאות מתרוממות של מספרת גברים. בכורתו העולמית של "הדיקטטור הגדול" נערכה ב - 15 לאוקטובר 1940. משרד החוץ האמריקאי ניסה להשהות את הבכורה. באותה עת ארצות הברית הקפידה על גישה ניטרלית כלפי גרמניה הנאצית (הדבר היה כשנה לפני תקיפת פרל הרבור).

צ'אפלין התעקש להפר את בקשת הממשל האמריקאי והסרט הוקרן והיה לפופולארי ביותר מכל סרטיו. מיד עם יציאתו לאור הוא נאסר לצפייה בגרמניה. אך למרות שעל

הגרמנים נאסר לצפות בסרט עותק אחד הוברח לגרמניה אל "קן הנשרים" מעוזו של היטלר ושם הוא צפה בו מספר פעמים בסתר ולפי הדיווחים שהגיעו לאחר התאבדותו הוא אפילו מאוד נהנה מן התוצאה.

"הוליווד הקלאסית" – תקופת הזוהר

תעשיית הסרטים האמריקאית התרכזה בעיקר בניו-יורק עם סניפים זעירים בערים נוספות. מערבונים צולמו ב"ערבות" ניו-ג'רזי. הפקות בודדות צולמו בקליפורניה בשל תנאי מזג האוויר האידיאלי שלה. האולפנים הראשונים התרכזו בחוף המזרחי, בעיקר בגלל ה"וול סטריט". צפיפות האולפנים יצרה תחרות בלתי נסבלת, (אדיסון, למשל, שכר בריונים שישרפו למתחריו את האולפנים) וכמובן ברוב ימי השנה תנאי מזג האוויר היו קשים למדי.

כאשר דיוויד גריפית' נדד לקליפורניה, הוליווד היתה חווה עם מטעים ופרדסים רבים. בסביבות 1903 החלה העיירה לוס אנג'לס לספח את החוות שלצידה. לחוות האלה היו בעיות מים ולכן הם הסכימו להצטרף ללוס אנג'לס, מה שגרם להרחבת אוכלוסייה. (סרטו של רומן פולנסקי "ציינה טאון", עוסק בפרשיית המים וסיפוח החוות ללוס אנג'לס). אנשי הקולנוע נדדו מהמזרח לקליפורניה הקיצית ונוצרו שותפויות שונות בפרדסים. אנשי קולנוע, אנשי עסקים ובעלי חוות הבינו שהם יצליחו להשיג יותר השפעה וכסף עלי ידי שיתוף פעולה, וכך מתגבשות להם חברות הפקה חדשות הרוכשות יותר אמצעים: אולפנים, ציוד, אמצעי הפקה, צוותים, שחקנים, מעבדות, ועם הזמן מפיצות את סרטיהן ואף בונות בתי קולנוע משל עצמן. כבר בתחילת דרכה הוליווד שמה לעצמה מטרה להתבסס כלכלית ובמקביל להשתלט על יותר שטחים, אמצעים ואנשים.

בסוף שנות העשרים, עיני כל העולם היו נשואות להוליווד. מגזינים וטורי רכילות עסקו בחייהם של שחקני הקולנוע. כוכבי הסרט האילם הפכו לכוכבים ענקיים, התעשרו וחיו חיי שחיתות ומין. חייהם הפכו למושא הערצה בעיני פשוטי העם.

בשנת 1927 חברת וורנר הפתיעה את העולם עם הסרט המדבר הראשון "זמר הג'ז" בכיכובו של אל גולסון (בנו של חזן יהודי נאבק באביו כדי לממש את חלומו ולהפוך לזמר ג'ז). במאים שעסקו בסרטים אילמים הפסידו את פרנסתם בין לילה. את הקהל עניין דבר אחד - שאנשים ידברו וישירו. כוכבים רבים לא הצליחו לעבור את הבד, המשחק של רובם היה פיסי מדי והבעות הפנים שלהם נראו מגוחכות. לחלקם לא היה הקול המתאים לסרט מדבר. לחלקם היה קול גבוהה או נמוך מדי. הקהל איבד בהם עניין.

בתחילת שנות השלושים, המשבר הכלכלי תוקף את ארצות הברית, וכדי לשכוח את צרות היום-יום, עיניהם של פשוטי העם היו נשואות להוליווד הזוהרת ולסיפורי הזימה על חייהם של הכוכבים.

בשנות ה-30 האמריקנים הלכו לסרטים: 80 מיליון כרטיסי קולנוע נמכרו מדי שבוע, כ-65 אחוזים מאוכלוסיית ארה"ב. לעומת 25 מיליון כרטיסי קולנוע בשבוע בשנות ה-90. בעקבות הופעתם של הסרטים המדברים נפתחו מחלקות חדשות שעסקו במוסיקה, מיקס, דיבוב, ובניית ציוד קולי. מחלקות שונות לכתובת תסריטים: היו כאלה שהתמחו בכתובת טיוטה ראשונה, אחרים הרחיבו את הטיוטה ופיתחו אותה לתסריט ואחרים התמחו בליטוש הדיאלוג. מחלקות עריכה חדשות נפתחו, כמות הסרטים גדלה ואיתם גם כמות העובדים. התמוטטות הבורסה בוול סטריט בשנת 1929 השפיעה לטובה על תעשיית הקולנוע. האמריקנים היו זקוקים לבריחה מהמשבר הכלכלי שהכה בהם ולכן את קצת

הכסף שהיה ברשותם הושקע בקניית כרטיס לקולנוע. אבל בשנות השפע האלה לא נעדרו רגעי חרדה.

קוד הייז – כללי ההפקה

בשנת 1933 השפל הכלכלי מתחיל להשפיע על רווחי האולפנים מה שדוחף גופים מוסריים ובראשם "לגיון הצניעות הקתולי" לתקוף את הוליווד ולדרוש שתופעל צנזורה ואם הוליווד לא תיכנע יופעל חרם כלכלי על תעשיית הקולנוע.

המפיקים החלו לחשוש שהקהל יעלם לחלוטין ולכן בעלי האולפנים החליטו להיכנע ללחץ של הכנסיות ופוליטיקאים ימנים. בשנת 1933 הוליווד מצנזרת את עצמה ומפעילה על עצמה קודים של צנזורה פנימית. האולפנים מחליטים למנות את עורך הדין הרפובליקני, **וויליאם הייז**, כדי שיקבע את החוקים שלפיהם יצלמו את הסרטים, (חוקים שיהיו תקפים עד 1967 כאשר יצא "**בוני וקלייד**" למסכים).

הייז ניפגש עם ארגוני המוסר ועם גופים דתיים ובסופו של דבר, הוציא ב 1933 את "**קוד הייז**". מסמך זה כלל מאות עמודים של חוקים ובהם מפורט מה מותר ומה אסור לעשות בסרטים. הייז ניסח את קוד ההפקה שהכיל חוקים שונים המצביעים על הפוריטניות - שמרנות) בחברה האמריקאית :

* קוד ההפקה קבע למי מותר להתנשק.

* אסור היה לרמוז על אפשרות שהגיבור/ה עושים מעשה לא מוסרי כמו גניבה, שקר, רצח, אונס וכ"ו.

* כל הפושעים חייבים להיראות מכוערים ובלתי מעוררי הזדהות. כל פושע נענש בסוף הסרט.

* סקסיות ורמזים מיניים מותרים רק בסרטים מוזיקליים.

* אלימות גרפית מותרת רק במערבונים. בשאר הסרטים האלימות חייבת להיות כמה שיותר מרומזת.

* אסור להראות אלימות של משטרה כלפי אזרחים. מותר להראות אנשי חוק הורגים פושע ברייה.

* אסור להראות יחסים אינטימיים בין גזעים שונים. הלבן תמיד אדון והשחור תמיד משרת.

* המשפחה היא גוף סטרילי נטול מיניות, האבות חסרי תאוה והאמהות בתולות.

* בחדר של זוג נשוי המיטות נפרדות.

* נשיקה מותרת רק בפה סגור ורק לאחר האירוסין – אם לא - הזוג נענש בסוף הסרט.

* תופעת ההומוסקסואליות היתה אסורה, כך שרמזים להומואים ולסביות הופיעו בתור סאב-טקסט בסרטים מסוימים שאנשי הצנזורה לא היו מבינים.

הקוד גרם לתסריטאים והבמאים לעבוד שעות נוספות על שנינויות כדי לעקוף את החוק כמו ב"**חמים וטעים**" שבו בילי ווילדר צוחק על הקוד כאשר הגיבורים לבושים כנשים ויש הקשרים סקסואלים בוטים.

באותה התקופה בדיוק מתפתחות להן שלוש שיטות : "שיטת הכוכבים", "שיטת האולפנים" ו"שיטת הז'אנר".

"שיטת הכוכבים" (STAR - SYSTEM)

שם של השחקנים לא נירשם בסרטים האילמים הראשונים. נראה שהשחקנים התביישו בעובדה שהם מוכנים להופיע ללא הכלי החשוב ביותר שלהם – הקול. אך עד מהרה החל הקהל להתעניין בדמויות שעל המסך ודרש לדעת עליהן יותר. הצופים רצו לדעת באילו מהסרטים השחקנים האהובים עליהם משתתפים

וכך החלה "שיטת הכוכבים" – יצרנית המיתוסים המודרנית.

אולפנים קטנים שנאבקו באולפנים הגדולים והחזקים גילו את העניין הרב של הקהל באנשים המגלמים את הדמויות על המסך. הם מצאו בשיטה זו אמצעי בטוח לגריפת רווחים. המפיקים הבינו שהכוכבים יכולים לייצב את התעשייה ולייצר רווחים מראש. כשהחלו לעשות סרטים באורך מלא, העלויות עלו בצורה דרמטית והאולפנים נזקקו להלוואות בנקאיות. התברר ששמו של שחקן יכול לשמש ערבות בנקאית. כך בין 1915-1920, החלו שחקנים מסוימים לצבור פופולאריות ומלחמת האולפנים על שמם העלתה את שכרם, עד ששכר השחקנים הפך להיות מרכיב מרכזי בסרט.

בתחילת שנות העשרים האולפנים החליטו לשים קץ למשכורות הגבוהות של השחקנים והם התחילו ליצור כוכבים. שחקנים צעירים היו חותמים על חוזה ארוך טווח של שבע שנים עם האולפן ובו נכתב שהאולפן קובע לשחקניו מה לעשות עם חייו : החליפו להם את השם ואת הביוגרפיה, הכל על מנת שהשחקן יצבור פופולאריות ושהאולפן יצבור כסף. מנקודת מבט עסקית יש יתרונות רבים ל"שיטת הכוכבים". לכוכב יש מאפיינים שקל לפרסם ולשווק : פנים, גוף, קול, אישיות. אפשר להפוך אותם לטיפוסים קבועים ולשווקם : הגיבור, הרומנטית, הרשע ועוד.

השיטה מציעה נוסחה היוצרת מוצר שקל להבינו ולעצבו. תוכנית השיווק מתחילה זמן רב לפני שהשחקן נחשף לפני הקהל : תמונות של התגלית החדשה נשלחות למגזינים בתוספת שמועה עסיסית. כאשר האולפן מחליט להעניק תפקיד לכוכב החדש, נרכש איש צוות מיוחד שתפקידו לשתול סיפורים על השחקן ואישיותו בכל אמצעי התקשורת האפשריים. עם זאת הסרט יוצא האולפן במסע פרסום של הסרט וכוכבו בארץ ובעולם. המפרסם אחראי לבניית הדימוי של הכוכב- יצירת סטריאוטיפ חברתי. מאחר והכוכבים נחשבו לנכס שהושקע בו זמן וכסף רב, ציפו ממנו להניב רווחים גדולים. האולפנים, לפיכך העבידו אותם בפרך, ניצלו אותם, הלעיטו אותם בכדורי מרץ והרגעה כדי לסייע להם לתפקד – אבל גם טיפחו את הקריירות שלהם, ובאיזשהו אינסטינקט מדויק להפליא ידעו כיצד לפתח את הקריירות האלה כך שתהיה להן אריכות ימים, שמשמעותה היתה רווחיות ארוכת זמן.

בשנות החמישים השליטה של האולפנים החלה לקרוס; התחרות עם הטלוויזיה הכניסה את עולם הקולנוע למיתון וחוקק חוק שתבע מהאולפנים למכור את רשתות בתי הקולנוע שבבעלותן.

האולפנים החלו להיפטר ממרבית הכוכבים שהיו חתומים על חוזה והתוצאה היתה שהכוכבים אמנם זכו לחופש גדול מכפי שהיה להם בעבר, ובמידה שניהלו את הקריירות שלהם בצורה מחוכמת גם לעוצמה שלא היתה להם מעולם. אבל המצב החדש יצר אי-ודאות, וכוכבים רבים נפלו לו קורבן.

עד היום מרבית הסרטים נמכרים בעזרת שמות השחקנים המכובדים בו. "שיטת הכוכבים" פותחה באמריקה והייתה לעמוד התווך של תעשיית הקולנוע האמריקנית מאמצע העשור הראשון של המאה (1910) ועד ימינו.

"שיטת האולפנים" (STUDIO - SYSTEM)

האולפנים ביססו את כוחם על ידי חתימת חוזים ארוכי טווח עם אנשי קולנוע (שחקנים, תסריטאים, במאים ועוד) כך הם נשארו למשך תקופה ארוכה באולפן בו חתמו ולא יכלו לעבור לאולפן אחר גם אם הסרטים שנאלצו לעשות לא מצאו חן בעיניהם. מנהלי האולפן היו מעורבים בכל תהליכי עשיית הסרט: משלב התסריט, ליהוק השחקנים, הצילום, העריכה וההפצה. עשיית הסרט נעשתה בפיקוח צמוד של מפיק מטעם האולפן, דבר המונע חופש יצירה ולעיתים יוצר חיכוכים על הסט ומצד שני אם מדובר במפיק שאוהב את אמנות הקולנוע הוא יבין ויתמוך בבמאי מול מנהלי האולפנים.

כל סרט נשלח להקרנות ניסיון בעיירות קטנות כדי לקבל את תגובת הקהל. הסרט מסוגל לעבור בשל כך שינויים מאד דרמטיים על מנת להשיג את התגובה הרצויה.

לאולפנים היתה מערכת שיווק מאד אגרסיבית שאחראית על פרסום והפצת הסרטים. בשנות העשרים האולפנים רוכשים לעצמם רשתות בתי קולנוע לכל אורך אמריקה, מה שלא משאיר מקום לתחרות עסקית. כל אולפן בחר לעצמו קהל יעד וגישה מסוימת:

M.G.M. - (האריה השואג) - "יותר כוכבים ממה שהשמים יכולים להציע". החברה הגדולה והעשירה ביותר הייתה אחראית על הפקות ענק: מיוזיקלס, סרטים היסטוריים וסרטי הרפתקאות. הם הצליחו לרכוש את הסטארים הגדולים ביותר ושם הפך נרדף לזוהר וברק.

פאראמונט - (ההר והכוכבים) - "היוצרים הטובים ביותר". חברה זו היתה אחראית על קומדיות שוננות, מסוגגנות ומתוחכמות. חברה זו רוכשת במאים אירופאים כמו ארנסט לוביץ הגרמני ולכן שם הפך נרדף לאיכות.

פוקס - (FOX 20TH CENTERY) - "חוויה לכל המשפחה". חברה זו בחרה להתמקד בנישה של סרטים לכל המשפחה: סרטי שירלי טמפל, לאסי ומערבונים.

וורנר – (WARNER BROTHERS) - חברה זו תמיד ניהלה מאבק על חייה הכלכליים ובאופן יוצא דופן היחידה שהסרטים שלה משקפים את המציאות של המשבר הכלכלי הגדול ויצרה מלודרמות של המעמדות הנמוכים, ברובן הפקות צנועות המככבות בהן שתי הנשים החזקות של הוליווד: בטי דייוויס וג'ואן קרופורד. במקביל למלודרמות על נשים המתמודדות עם בעיות חברתיות הם מייצרים סרטי גנגסטרים המתארים את הפשע בשכונות העוני בערים הגדולות. עם זאת, חברת וורנר עשתה את הצעד המשמעותי הראשון במעבר לסרט המדבר והפיקה ב 1927 את "זמר הג'אז". שיטת ההקלטה לא היתה מתוכנמת אך סרט זה שינה טוטאלית את כל תעשיית הקולנוע. ברובו הסרט היה אילם אך כשהזמר שר, שמעו אותו. הסרט הפך לשלאגר ושיתק את כל האולפנים לשנתיים.

R.K.O – האזרח קיין וסרטי פרד אסטר וג'ינגר רוגרס. האולפנים נסגרו.

שיטת האולפנים מתערערת עד סוף שנות הארבעים.

"שיטת הז'אנרים" (GENRE SYSTEM)

אלמנט מכריע נוסף במבנה של התעשייה ההוליוודית הוא "שיטת הז'אנרים". גם כאן יש התפתחות טבעית בצד התבוננות מודעת של המפיקים. פעמים רבות הסרטים ההוליוודיים פועלים באופן סכמתי ביותר.

הז'אנרים השונים יוצרים מוסכמות מדויקות מאד המכתיבות את המבנה העלילתי, את ההתפתחות, את המסרים החברתיים, את דמויות הגיבורים ולעיתים אפילו את הכוכבים עצמם.

דוגמא: במערבון – הרוכב נראה בין הרים, הוא מתקרב אל המצלמה ממרחב מדברי רב כשהוא רכוב על סוסו. או דו קרב ברחוב הראשי של העיירה עם סדרת קלז-אפים על האקדחים נשלפים, הגיבור שמצולם מברכיו ומעלה. כל אלה מאפיינים חזותיים קבועים של המערבון ובלעדיהם הז'אנר לא היה קיים.

ז'אנרים מרכזיים נוספים שנוצרו בהוליווד (חלקם פיתוח של ז'אנרים ספרותיים ותיאטריים) הם:

הקומדיה על ענפיה השונים: רומנטית, נעורים, סלפסטיק, אנרכיסטית ועממית-אתנית.

סרטי הגנגסטרים והפשע: קבוצת פושעים המבצעת שוד, גנגסטרים הנלחמים על שטחי שליטה בעיר הגדולה, אשה פטאלית מפתה גבר לבצע עבודה פשע ועוד

סרטים מוסיקליים – בשנות השלושים והארבעים הז'אנר המצליח ביותר ונחשב לפסגת "האסקפיזם" (בריחה מהמציאות).

סרטי מלחמה – ז'אנר שמטרתו להלל את הצבא האמריקני ולהציג את האויבים ככוחות הרוע באופן מוחלט. ז'אנר עם דמויות קבועות: הגיבור יפה התואר, החייל חלש האופי שימות, המפקד המטורף, הלוחם האויב הרשע ועוד.

מלודרמות – ז'אנר שאותו ביסס הבמאי פרנק קאפרה "החיים יפים", "מר זידס הולך לעיר", "מי מכיר את ג'ון דו"? ועוד, שבהם איש קטן מאמין בעצמו ומצליח בגדול. **אימה על ענפיו השונים** – רוצחים סדרתיים, מפלצות, ערפדים, זומבים, אסונות טבע, חייזרים.

"שיטת הז'אנרים" היא השיטה מספר 1 שהשתלטה על התעשייה, והינה קיימת עד היום. שיטה זו יכולה להביא לתכנון השקעות ורווחים. השיטה עוזרת בתכנון התפריט השנתי, כך שיהיה מאוזן, גורף רווחים ופונה לקהלים שונים. מתכנני התפריט מסתמכים על ממצאים סטטיסטיים שבו מנותח קהל היעד שלו הם מייעדים את הסרט.

"דאבל דיל"

שיטה נוספת למשוך את הקהל היא ה"דאבל דיל" - שני סרטים בכרטיס אחד. סרט מעולה שמצמידים לו סרט גרוע או דל תקציב שלפעמים מפתיע במקוריות. השיטה פרוחה בתקופת השפל הכלכלי.

הוליווד והעיתונות

מתחילת שנות השלושים האולפנים היו מחתימים את הכוכבים הטריים בחוזים דרקוניים של שבע שנים, משכורותיהם היו קטנות יחסית, והם נאלצו לשחק בכל סרט שהוצע להם (אם הם סירבו הם הושעו, ותקופת ההשעיה צורפה לזמן החוזה שעליו הם היו חתומים); כן היתה לאולפן זכות להשאיל אותם לאולפנים אחרים, תמורת כסף רב ששולשל לקופותיו. אבל לשיטה היו גם יתרונות רבים.

האולפנים התייחסו לכוכבים כאל נכס שיש להגן עליו, ולפיכך, כאשר כוכב או כוכבת נקלעו לצרות, המנגנון המשפטי שעמד לרשותו של האולפן נזעק לעזרתם המיידית. עורכי הדין של האולפנים יצאו להגנתן של הכוכבים שהסתבכו, והפרשה לרוב לא הגיעה לידיעת הציבור. כמובן שלא ניתן היה לטייח את כל השערוריות גדולות, כגון פרשיות האונס של קטינות בהן הואשמו ארול פלין וצ'רלי צ'אפלין או כניסתה של אינגריד ברגמן להריון מרוברטו רוסליני כאשר היתה עדיין נשואה לפיטר לינדסטרום, או פרשת הרצח של מאהבה הגנגסטר של לנה טרנר על ידי בתה המתבגרת של הכוכבת. אבל כאשר מדובר היה בהסתבכות מינורית יותר, כגון התפרעות במועדון לילה, נהיגה תוך שכרות או אפילו גניבה מחנות כלבו, סודר העניין לרוב מאחורי הקלעים בלי דיווח בעיתונים.

כמובן שהתחבולות האלה לא היו פועלות לולא זכו לשיתוף פעולה מצד התקשורת. אבל היו אלה ימים תקשורתיים שונים לחלוטין. בהוליווד שלטה קבוצה מצומצמת של כתבים, שבראשם ניצב השילוש הלא-כל-כך-קדוש של הרכילאיות רבות העוצמה: לואלה פרסונס, הזה הופר ושילה גרהם.

פרסונס, הופר וגרהם יכלו אמנם להשפיע על מהלכן של הקריירות של הכוכבים – כתבה אוהדת מצדן היתה מעניקה תאוצה לקריירה, ורשימה מסתייגת היתה עלולה לפגוע בה;

אבל השלוש ידעו שקיומן תלוי בשיתוף הפעולה שלהן עם האולפנים, ובמקרים רבים הן היו מוכנות להסתיר מידע מהציבור במידה שהדבר נדמה להן כדאי. הכדאיות לא נבעה מאינטרס אישי בלבד. תדמיתה של הוליווד היתה חשובה לרכילות יותר מהשערוריות המינוריות שלתוכן נקלעו כוכביה פעם אחר פעם. לפרסונס, הופר וגרהם היה חשוב אפוא לשמר את תדמיתה החיובית של הוליווד. בכתבותיהן הן הציגו את עצמן לא רק כמדווחות על המתרחש בתעשייה, אלא גם כשומרות על ניקיונה המוסרי והציבורי. במדוריהן, שפורסמו מדי יום בעשרות עיתונים ברחבי ארה"ב, הן נהגו לעתים קרובות להטיף בטון אמהי לכוכב זה או אחר ולהציע לו או לה לתקן את דרכיהם. הן ידעו היטב שכל פגיעה בתדמיתה של הוליווד תפגע גם בהן, ולפיכך הן היו מוכנות בנקל להעלים עין מהמעשים המשוגעים של הכוכבים.

סרטים מוזיקליים

ההיסטוריה של הסרט המוסיקלי

מה פתאום מחליט אדם באמצע סרט לעצור הכל ולהתחיל לפתע לשיר ולרקוד ? התשובה התכליתית, שאין לה דבר עם אמנות הקולנוע היא כלכלית: זה היה משתלם כספית. 1927-הצמידו אולפני וורנר לראשונה את הסאונד לתמונה.

"מי רוצה לשמוע את השחקנים מדברים ?" תהה הארי וורנר, **"אבל מוסיקה – זה העניין"**. **"זמר הג'אז"**, הסרט המדבר הראשון, היה גם הסרט המזמר הראשון. במהלך השנים הבאות סחררה הטכנולוגיה החדשה את הוליווד. עד שאולמות הקולנוע רכשו את הציוד החדשני ועד שהאולפנים למדו איך מצלמים ומקליטים בו זמנית, כולם התעסקו ברכישת הזכויות של כל מה שזו. בעיקר של מוסיקה.

הז'אנר הקולנועי המוסיקלי התקדם במהירות ובתחילת שנות השלושים מביים ארנסט לוביטש את **"מצעד האהבה"** – למעשה המיוזיקל הראשון. למעשה, זוהי אופרטה מצולמת, לא שונה בסגנונה מאלו שיצאו בברודווי באותם ימים ובאירופה של המאה ה-19 אחרי הכל, דמויות על הבמה התחילו לשיר עוד בימי המקהלה היוונית.

במהלך שנות השלושים, המיוזיקל ההוליוודי מתחיל לקבל אפיונים משלו. זה קורה מפני שהשפל הכלכלי הגדול שפורץ בתחילת העשור מקטין את כמויות הצופים ומגדיר את סוג הסחורה: אסקפיסטית – בריחה מהמציאות. הדמויות ששורדות את מבחן הקהל הם אנשים פשוטים ולא מתוחכמים.

שנת 1939 היתה השנה של **"הקוסם מארץ עוץ"**, גיודי גארלנד בתפקיד הראשי מגלמת ילדה למרות שהיא כבר נערה. אולפני MGM שהפיקו את הסרט לא אהבו את השיר **"אי שם מעבר לקשת"** ורצו לפסול אותו, אחרי ההצלחה האדירה של הסרט ושל השיר הז'אנר נכנס אל תור הזהב שלו.

בתחילת שנות החמישים קלי ודנון לוקחים את הז'אנר הפופולארי צעד אחד קדימה עם **"אמריקאי בפריס"** (1951) ו"שיר אשיר בגשם" (1952). שני הסרטים קוטפים את פרס האוסקר בזה אחרי זה, והם עושים זאת תוך שימוש בכל המאפיינים שהוגדרו במהלך שלושים שנותיו:

1) עלילות שמערבות גיבורים פשוטים המתרחשות מאחורי הקלעים של אמנות הבמה ובמרכזן משולש רומנטי.

2) שני הסרטים מציגים חיבורים שונים של קטעי המחול אל תוך העלילה החל מהיותן אתנחתאות מן הקו הדרמטי המאפשרות גישה מפתיעה אל עולמן הפנימי של הדמויות ועד הפיכת סצינות המחול לפרק עלילתי שלם (סצינת הסיום של **"אמריקאי בפריס"** היא מחול של ממש בן 17 דקות).

"שיר אשיר בגשם" (1952) בוודאי המיוזיקל הטוב בכל הזמנים, וללא ספק אחד הסרטים הנפלאים שנוצרו. שנה אחרי שלל האוסקרים של **"אמריקאי בפריס"** ובניסיון לרכב על גל ההצלחה יוצרים ב-MGM מיוזיקל במהירות הבזק. הפעם, בלי להסתמך על מחזה מברודווי, כותבים בטי קומדן ואדולף גרין מהתלה קומית מעולה המתרחשת על קו התפר שבין הראינוע לקולנוע המדבר. לתוך העלילה הזו, שעוסקת בניסיון למצוא את הנערה

שתדובב כוכבת ראינוע בעלת קול חורק במיוחד, מולחנים כמה שירים קלאסיים, ביניהם
"שיר אשר בגשם".

החופש היצירתי, העובדה שהסרט הושלם במהירות והחדווה שבעשייתו ניכרים – זהו ללא
ספק המיוזיקל השלם ביותר – שילוב נדיר בין התפתחות עלילתית מלאה ומרגשת לבין
קטעי מוסיקה ומחול סוחפים, פשוט בלתי נשכחים.

בתחילת שנות החמישים פרצה הטלוויזיה המסחרית. אותם מופעי וודוויל שנמכרו
לקולנוע בסוף שנות העשרים התגלגלו מחדש לטלוויזיה וסימנו את סופו של המיוזיקל. עד
סוף העשור יפקו עוד מספר סרטים והתפתחותו כמעט ותיעצר.

בתחילת שנות השישים יעבור הז'אנר הותיק שינוי בעקבות מהפכה המתחוללת בהוליווד –
הצנזורה הפנימית מתבטלת. הדיאלוגים השנונים, הרמיזות המיניות השונות בסאב-
טקסט של השירים, התשוקה והארוטיקה שנמצאו בסצינות הריקוד הפכו כמעט מיותרים
כאשר הוסר מחסום הצנזורה.

במהלך שנות השישים הז'אנר מתחיל להשתנות ובמקום קומדיות מוסיקליות רומנטיות
אופטימיות, נוצרים סרטים עם תכנים קשים יותר המתייחסים למציאות העכשווית או
לאירועים היסטוריים. במקום בלט וסטפס הרקדנים התחילו לרקוד לצלילי ג'ז וסגנון
הריקוד שלהם הופך בוטה יותר.

הסרט שמציג את השינוי שעבר על הוליווד בצורה הקיצונית ביותר זה "סיפור הפרברים"
(1961) שמציג לראשונה על המסך מיעוט אתני בתפקיד הראשי, מהגרים דרום אמריקאים
ותפאורה של שכונות עוני בעיר גדולה ואורבנית. מאחר והסרט הוא גרסה מודרנית לסיפור
"רומיאו ויוליה" יש לו גם סוף רע.

בשנות השישים הסרט המוסיקלי מתייחס גם לראשונה למלחמת העולם השנייה. בסרט
"צלילי המוסיקה" (1965) ובשנות השבעים בוב פוסי מביים את "קברט" (1972), כאשר שני
הסרטים מתארים את עליית הנאצים לשלטון. הבמאי הנחשב מילוש פורמן יוצר את
"שיער" (1979) המבוסס על המחזמר האנרכיסטי ויוצא נגד מלחמת ויאטנם והשמרנות
האמריקאית.

בשנים האחרונות ניסתה הוליווד להשיב את הז'אנר לחיים בסרטים כמו "מולין רוז"
ו"שיקגו". הניסיונות להחיות את הז'אנר חושפות עד כמה הז'אנר הזה משונה ויוצא דופן,
עד כמה השאלה מדוע בעצם הדמויות שרות ורוקדות לפתע, עדיין לא פתורה. חוסר
המנוחה שיוצר המיוזיקל נובע מההתנגשות בין נקודת מוצא המקובלת להתבוננות
קולנועית, כלומר מה שמוצג על המסך הוא מציאות, לבין המלאכותיות המובהקת,
המנוכרת של הריקוד והשירה. במיוזיקל שתי המגמות האלו נפגשות שוב ושוב, במעברים
שבין הדיבור הרגיל לקטעי המחול. המפגש הבלתי מנומק הזה (והיותו בלתי מנומק
תסריטאית היא כמעט חלק מחוקי הז'אנר) מציבה את הצופה פעם אחר פעם בעמדות
סותרות, בין השאר מפני שהמעבר בין "העלילה" ל"ריקוד" משנה את נקודת המבט שלו
על הגיבורים – הגברים, מי שאמורים להיות הצלעות המחוספסות של מערכות היחסים

הרומנטיות זוכים לפתע, כאשר הם מגלים יכולת תנועה אלגנטית, עדינה, למבט שמוקדש לרוב לנשים, מבט שמעריך את הוירטואוזיות של גוף אנושי יפה. יתרה מכך, כל מגוון הרגשות משנאה וקנאה ועד אהבה ותשוקה מקבלים את ביטויים דרך שירה נהדרת וריקודים סוחפים, אמצעים שמסווים כל קושי אמיתי. סתירות אלו מעידות על המורכבות והעניין שמעורר הז'אנר, אולם לא בטוח שחייבים להתעמק בהן, אפשר בקלות לאמץ את השיר הנודע "זהו בידור" מתוך "קרון התזמורת" (1953).

התנועה בסרט המוסיקלי

השחקנים בסרטים המוזיקליים מבטאים את רגשותיהם באמצעות שירה ומחול. בדרך-כלל אין כוונה שהצופה יראה בריקוד במוזיקל סתם ריקוד: זוהי מוסכמה סגנונית שאנחנו תופסים כביטוי סמלי של רגשות ורעיונות מסוימים. בסרט "שיר אשיר בגשם", למשל, ג'ין קלי רוקד ריקוד מורכב בגשם סוחף. הוא חג מסביב לעמודים של פנסי רחוב, מתבוסס בשלוליות כשוטה מאושר ומכרכר בתזזית במבול הניתך עליו – שום דבר אינו יכול לצנן את התלהבות אהבתו, פשוטו כמשמעו.

סקאלה רחבה של רגשות באה לידי ביטוי בסדרת השוטים הזאת, שבה כל ואריאציה מסמלת את רגשות הדמות שהוא מגלם כלפי הנערה האהובה. היא יכולה לגרום לו להיות חולמני, ילדותי, מגורה ארוטית, אמיץ וישיר, מצועף עיניים ומוכה ירח, ולבסוף שמח בלא גבולות. לפעמים התנועות יכולות להיות כל כך מסוגגנות עד כי איננו יודעים לייחס להן תוכן מסוים, אם כי ההקשר הסיפורי מספק לנו, בדרך-כלל, מושג מעורפל על מה שהתנועות אמורות לייצג. ברמה זו של הפשטה, התנועות קונות לעצמן מאפיינים המצדיקים את עצמם. הן פיוטיות: כלומר, אנחנו מגיבים עליהן בשל יופיין יותר מאשר בשל תפקודן – שהוא ביטוי סמלי של רעיונות כלשהם.

"מולאן רוז" באז לורמן 2001

שחקנים: ניקול קדמן, אוואן מקגרור.

"מולאן רוז" – סרט שהינו חגיגה גדולה לעיניים, חגיגה מוסיקלית מסחררת, מרגשת ועוצרת נשימה של יופי חופש ומעל הכל – האהבה. הסרט מציג חגיגה קולנועית –

תיאטרלית, המתרחשת במועדון הלילה הפריסאי המיתולוגי, הנודע בנועזותו. מועדון ראוותני ונוצץ, הממוקם ברובע מונמרט המפורסם בסוף המאה ה-19. "מולאן רוז" הוא גם שילוב מפואר של עיצוב, תלבושות ותסרוקות אופנתיות, יחד עם הבון טון המאפיין את דור ה-MTV בעידן הפופ המודרני. הכל מצטרף לחגיגה קולנועית נדירה בעוצמתה.

סאטין הינה יצאנית הצמרת מספר אחת של פריז ומכונה "היהלום הנוצץ". היא הכוכבת הבלתי מעורערת של המועדון. חלומה הוא להיות שחקנית ולהופיע בבמות אמיתיות שבה יוכל לבוא כשרונה לידי ביטוי. חלום זה, נראה כעומד להתגשם בעזרתו של זיידר מנהל המועדון. סאטין לכודה בין אהבתה לכריסטיאן – סופר ומשורר העושה את צעדיו הראשונים בפריז, שבו היא מתאהבת בצורה מקרית, ובעצם בטוחה שהוא מישהוא אחר, ובין תשוקתו האובססיבית של גבר אחר – איש עשיר המתעתד להשקיע במועדון, ולהופכה לכוכבת גדולה. אוואן מקגרור הוא הסופר והמשורר הצעיר שצולל עמוק לתוך העולם הבוהמי של פריז, עולם שבו הכל מותר מלבד אשר להתאהב. כולם רוצים את סאטין אשר חייבת להחליט לאן פניה מועדות. הסרט מגולל את קונפליקט של סאטין בין זיידר, מנהל המולאן רוז' שהופך אותה למה שהיא, ובין כריסטיאן שגורם לה להאמין בחלומותיה. עלילת הסרט מחברת בין המציאות לדמיון, כאשר בשלב מסויים עלילת המחזה שכותב כריסטיאן הופכת לעלילת הסרט עצמו. כך שזהו מרכיב רפלקסיבי בתמה – הבודק את הקשר בין הקולנוע כמדיום (במקרה זה את התיאטרון) ובין המציאות. סוף המחזה הינו כסוף הסרט עצמו והסיום הוא טרגי – מותה של סאטין משחפת. קטעי המוזיקה בסרט אינם מקוריים, אך מעובדים מחדש. קטעי השירה והריקוד נותנים את הטון, אך הסרט מודע לזמן היווצרו וגם לעלילה מקום חשוב בו.

MELODRAMA – "מלודרמה"

ז'אנר המלודרמה הופיע בקולנוע כמעט מראשית המצאתו של הקולנוע. המלודרמה (שפירושה דרמה ומוסיקה, מהמילה היוונית melos) היא דרמה בה גברים ונשים היו מעורבים בנרטיביים בעלי פוטנציאל רגשי עצום.

בימי הראינוע, היתה המלודרמה אחד הז'אנרים הפופולאריים. ז'אנר שנגע ברגשות הגיבורים יותר מאשר בעצם פעולתם או פעילותם, ועורר הזדהות אצל הצופים. האסונות שרדפו אחר הגיבורים, העלילה שהתפתחה ממכה למכה שניחתה עליהם, גרמו לצופים להתעצב ביחד עם הגיבורים, ולשנוא את אלו שגרמו לכך. בסוף (הטוב) היתה מגיעה הגאולה בצורה של מכתב או רמז כלשהוא בצורה של

כתם לידה, או צוואה שנעלמה ונתגלתה לפתע שבו הטוב מגלה מי הוא הפושע האמיתי, וכולם נושמים לרווחה. במרבית המלודרמות מככבים שני גיבורים: הטוב והרע.

הגיבור החיובי הוא טוב מלידתו, ואינו עובר קונפליקט פנימי במהלך העלילה. הוא אינו הופך להיות טוב יותר. כך גם הרשע נשאר רשע לכל אורך הדרך. הדמויות חד מימדיות. הדיאלוגים בדרך כלל שטוחים ורדודים, ומלאים בהרבה קלישאות. המאפיין הברור ביותר במלודרמה הינו ה"סוף הטוב" ה" **HAPPY END**". הצופים מוכנים כמעט לכל דבר במהלך העלילה ובלבד שהסוף יהיה טוב.

אך המלודרמה כז'אנר קולנועי הגיעה לשיאה בשנים שאחרי מלחמת העולם השנייה ובראייה לאחור, היא מתגלה כבעלת מטרה פוליטית מובהקת: במהלך מלחמת העולם השנייה בארה"ב, כאשר גברים רבים נאלצו לעזוב את בתיהם ולצאת להילחם למען המולדת, נשים רבות מצאו עצמן במצב כלכלי-חברתי חדש. באין מפרנס יצאו אותן נשים מתחומי הבית אשר הוגדר עד אז כמקומן הטבעי ומתוך ההכרח שנכפה עליהן, גילו כי ביכולתן להתפרנס. נשים נכנסו לעבוד במקצועות שעד אז נתפסו כגבריים ואפשר לומר כי הסתדרו לא רע בכלל. בתום המלחמה, חזרו הגברים מהחזית וניצבו מול מציאות חדשה: לא זו בלבד שאותם גברים היו פצועים בגוף ו/או בנפש, נשותיהם כבר השתלבו בעולם הכלכלי והצליחו, נגד כל הסיכויים, לפרנס את משפחותיהם. עתה היה צורך להשיב את העולם למסגרת המסורתית – לפיה הבית על מטלות הבית שייך לאישה ואילו העולם שייך לגבר. כמו תקופות אחרות בהיסטוריה, נבחר הקולנוע כמכשיר להחדרת האידיאולוגיה הרצויה. כך נרשם בשלהי מלחמת העולם השנייה שיאה של המלודרמה שעסקה בהרס

התא והמשפחתי ושיקומו. סרטו של מייקל קרטיז, "מילדרד פירס" (Mildred Pierce) (1945) היה בין הסרטים הראשונים אשר שימשו למטרה זו. הסרט עקב אחר גורלה האכזר של מילדרד פירס, אם שננטשה על ידי בעלה וכתוצאה מכך נאלצה לצאת לעבוד בפעם הראשונה בחייה. מילדרד פירס מתחילה כמלצרית באחת המסעדות בעיירה ולאט לאט מבינה שהיא יכולה להיות 'אדון עצמה'. עם הרבה תושייה נשית, פותחת הגיבורה רשת של מסעדות והופכת לאישה עצמאית מבחינה כלכלית ומחוזרת על ידי גבר צעיר ונאה. אלא שכאן מתחילות להופיע הבעיות. ביתה המתבגרת של הגיבורה, ילדה מפונקת שמעולם לא היתה מודעת לקושי של אימה לפרנס, הופכת ליותר ויותר תובענית כלפי אימה עד שבשיאו של הסרט היא מבקשת לעצמה את המאהב של אימה ואף מצליחה להשיג אותו. כאשר הדבר מתגלה לגיבורה, היא מנסה לשקם את חיי המשפחה שלה (שכמובן נהרסו כתוצאה מכך שהיתה עסוקה בפרנסה – וכאן טמון המסר של הסרט)

ובמקום לזכות בהערצת ביתה, סופגת רצף של עלבונות מצד הבת הסוררת, עד להריגתו של המאהב על ידי הבת.

המסר העולה מתוך "מילדרד פירס" מבטא את המסר של שלל הסרטים שיופקו במהלך כל שנות הזוהר של המלודרמה – הבית הוא מקומה של האישה. אישה היוצאת מביתה תקלע במוקדם או במאוחר בסבך רגשי (שהרי הנשים שבריריות יותר מבחינה רגשית) וסבך כלכלי (שהרי לנשים אין מושג בכסף) וסופה יהיה רע ומר. בסופו של דבר כל המלודרמות עסקו בהשבת האישה אל הבית, אל תפקידיה המסורתיים – המטבח, טיפוח הבית והילדים.

המלודרמה הטיפה לערכי המשפחה. אדם בריא הוא אזרח בעל משפחה. הגדרה מעין זו שעלתה מתוך הסרטים – היוותה את הדרך להוציא אל מחוץ לקבוצה כל מי שאינם כאלה. רווקים מופיעים במלודרמה רק על מנת להגיע אל החתונה הנכספת ואל הבית שבסופו. כך נוצרת המשוואה בין בית למשפחה, בית שווה משפחה ומשפחה שווה בית. בגלל חשיבותה העליונה של המשפחה באותה התקופה, יש מקום לעמוד על אופיו ותפקידו המיוחד של הבית במלודרמה: בז'אנר אמריקאי זה מתחלק הבית לשתי קומות לפחות, כאשר קומת הכניסה היא מרחב הציבוריות. המטבח והסלון הם המקומות בהם נפגשים כל בני המשפחה מסביב לשולחן או יושבים יחד בניחותא בסלון. במרחב הציבוריות אין סודות, הכל גלוי לעין והדברים נאמרים אינם יכולים לפגוע באיש. אך בקומה העליונה מסתתרים הסודות. סוגיות אישיות הנוגעות למין ומוסר, סודות אפלים מן העבר, הכל נמצא שם מוסתר היטב מאחורי דלתות נעולות. סרטי המלודרמה לרוב אינם לוקחים את הצופה אל המרחב הפרטי אלא בסופם, אז מותר כבר לגלות את הסודות המשפחתיים. המרחב הראשון הוא מקומה של האישה, מרחב גלוי לעין שחשוף לביקורת מצד כל הבאים אל הבית. במרחב הזה האישה נאלצת למלא את תפקידיה על הצד הטוב ביותר, משום שהוא נבחנת על פי הפרמטרים האלה.

הביקורת הפמיניסטית הרחיבה את הדיון בסוגיית המלודרמה – המכונה גם ז'אנר סרטי הדמעות (weepies) על שום יכולתה לגרום לנשים לבכות – כשהיא מבקרת את השימוש בסטריאוטיפים כאמצעי לרידוד דמויות הנשים. הסטריאוטיפ מטבעו מבקש להציג דמות על סמך מספר תכונות ברורות וברורות זיהוי – כשהוא נוטל ממנה את המורכבות האנושית (כפי שקורה למשל, בסרטי התעמולה האנטישמיים). מכאן שהסטריאוטיפ הוא אחד האמצעים לשלול מהדמות את מעמדה הסובייקט, כלומר בעל מודעות, רצונות וכוונה, ולהפוך אותה לאובייקט – כלומר נשלטת על ידי רצונותיה של מישהו אחר, במקרה של הנשים, הרי שמדובר בנשים נטולות רצונות הנשלטות על ידי הגברים שאיתן. עיצוב הסטריאוטיפים במלודרמה ברור מאד: במלודרמה המסורתית נשים חיוורות ובהירות שיער היו נשים טובות לעומת נשים כהות שיער (או חברותיהן הבלונדיניות המלאכותיות) בישרו, כבר בפגישה הראשונה, את הסכנה האורבת לבית ולמשפחה.

המלודרמה במתכונתה הקלאסית לא שרדה את שנות השישים הפרועות וכאשר זו הופיעה מאוחר יותר, היא היוותה רק מרכיב ז'אנרי אחד מיני רבים (סרטים המשלבים בין

מלודרמה לסרט מתח, למשל, כמו ברבים מסרטיו של היצ'קוק). כמו כן החל משנות השישים, עבודת הנשים מחוץ לבית הפסיקה להיתפס כחטא נורא ונשים מצאו עצמן מגלמות תפקידים שונים בחברה – לרוב בגדר מה שהאידיאולוגיה הגדירה כסביר (כלומר, במסגרת המקצועות שהוקצו לנשים – פקידות, מורות ואחיות). לצד זה, נוצרו גם סרטים פורצי גבולות וחתרניים, גם ברמה המגדרית כמו גיבורת "עד כלות הנשימה" (1963) של הבמאי הצרפתי ז'אן-לוק גודאר המוכנה להסגיר את אהובה כדי לבחון את משמעות חייה או בוני (פיי דנאווי) ב"בוני וקלייד" (ארטור פן, 1967) אשר מתוך שיעמום ודחף הרפתקני מאמצת לעצמה את דמות הגנגסטר.

כיום דעכה המלודרמה כז'אנר קולנועי וחזרה בלבוש הז'אנר הטלביזיוני "אופרות סבון" או "טלנובלות". הדרמה בסדרות הללו דומה לזו שהיתה נהוגה במלודרמות הקולנועיות, למעט הנושאים ששונים כיום ומקבילים להתקדמות החיים. תת ז'אנר קולנועי חדש שצמח מהמלודרמה הינו "סרט נשים". הגיבורות היו תמיד פופולאריות, אך הבעיות העכשוויות שהאישה בחברה מתעמתת איתן מספקות נושאים חדשים. חוסר שביעות הרצון של הנשים מתפקידיהן בבית, הגידול בגירושין והתחדדות המודעות הנשית, שינו באופן קיצוני את תוכן סרטי הנשים בשנים האחרונות. אם בשנות ה-80 גילתה הגיבורה את עצמה כבן אדם עצמאי המסוגל לשרוד בהצלחה ללא עזרת הגבר, הרי שכיום נשים מחזיקות נשק, והן שוות זכויות לגברים.

סרטים כגון "תלמה ולואיז", "ג'י. אי. ג'ין", "מה נשים רוצות", "שמונה נשים", "נשים קטנות", "חברות הכי קטנות" ועוד, הינם סרטים שהבליטו את דמות האישה הקרייריסטית כלפי חוץ, אך המאוד פגיעה מבפנים.

"דמות האישה בקולנוע"

המודלים הנשיים והגבריים בעולם הפנטזיות של הקולנוע הם אחת הדרכים (היעילות) של החברה להבטיח, ששום שינוי לא יתחולל במעמד שני המינים; שנשים תישארנה חלשות, זקוקות, תלויות, רגישות, נסערות ולא יכולות, ושגברים ימשיכו לשלוט, לכבוש, להחזיק, לקבל החלטות, לעמוד בראש המשפחה, הארגון והחברה, להצטייר חזקים וכמובן, לא להפגין רגשות.

העולם שנבנה בקולנוע, נשען על נורמות שלפיהן האישה נתפשת תמיד כנחותה. אין לה מקום במרכז, ואין לה מקום כאחדות אוטונומית משל עצמה. כל קיומה בא לה מיחסי התלות שהיא מקיימת ממקומה השולי עם המרכז. זהו עולם הבנוי על מערכת נורמות הרואה בגבר את השלמות, ובאישה – משרתת את אותה שלמות.

תפקידה הבסיסי של האישה הינו מושא למבטו החודר של הגבר, מושא ההנאה המינית המציצנית של הגבר המתבונן. מבט חודר זה הופך את האישה לאובייקט בתצוגה, וממקם את האישה בשוליים, כאחרת. גופה מועמד לתצוגה מול מבטו החודר של הצופה, המצלמה, הבמאי ודמות הגבר בסרט.

סוגיית המבט החודר הנשי, הפכה מרכזית בחקר הקולנוע, כשתיאורטיקניות פמנסטיות החלו לשאול עצמן איך ייתכן שהן כנשים נהנות מסרט שבו נחוות האישה באופן מובהק כחפץ המשמש להנאתו המינית של המתבונן. איך ייתכן שאישה תוכל להנות מסרט כגון "אישה יפה" (גארי מרשל 1990), סיפור פיגמליון מודרני שבמסגרתו עוברת האישה "אילוף" שנועד להכשירה למילוי צרכיו של הגבר הפטריאך.

הסרטים בעבר היו עמוסים בגיבורים חסונים יפי תואר שרמנטיים ובנסיכות עדינות וממתניות. בימי הזוהר של האולפנים הגדולים ובמיוחד בין שנות השלושים לשנות החמישים, היה מעמדן של הנשים בתעשיית הקולנוע שולי. לא היו נשים בתפקידי ניהול, ומבין אלפי סרטים שהופקו, רק מספר קטן מהם בויים ע"י נשים, ואף לא אחד הופק על ידן. גם האיגודים המקצועיים היפלו את הנשים לרעה והתירו רק למעטות להצטרף לשורותיהן.

אמנם נשים היו פעילות בתחומי התסריטאות, העריכה והתלבושות, אבל רק בתחום המשחק עצמו זכו למעמד בכיר יחסית. אחרי הכל כבר אז היה ברור שאי אפשר להצליח כלכלית בסרט אם לא תהיינה נשים מול המצלמה. עד היום, רוב הנשים החזקות בהוליווד, הגיעו מתחום המשחק.

ויחד עם זאת גם הכוכבות זכו לייחס של אזרחיות מדרגה שנייה. נשים קיבלו בדרך כלל משכורות קטנות מאלו של הגברים, נוהג שנשמר עד היום. לנשים היו תמיד קריירות קצרות מאלה של הגברים וזאת מכיוון שבגיל ארבעים, הן כבר נחשבו לזקנות מידי לגילום תפקידים ראשיים. גברים לעומת זאת כגון **קרי גרנט**, **גרי קופר** ו**ג'ון ויין**, המשיכו לגלם תפקידים ראשיים גם כשהגיעו לגיל שישים, ומולם נבחרו לשחק נשים צעירות מהם בעשרים או שלושים שנה, עובדה שהיתה בלתי אפשרית עבור נשים.

ברבים מן הסרטים, הנשים מילאו את תפקיד "המעצור העלילתי", המעכב את הסיפור. דמויות הנשים התאפיינו בהיותן "האחרת" או "הזרה" בעולם הגברי. הן לא זכו לספר את סיפורן שלהן שכן הדימויים נשלטו ע"י הגברים. על פי רוב היחס אל נשים היה כאל חפצי מין. ערכן היה טמון בעיקר במראה ובסקסיות שלהן. תפקידן העיקרי היה לתמוך בגברים שלהם. רק לעיתים רחוקות הן זכו לנהל חיים מספקים משל עצמן. נישואין, משפחה וילדים היו המטרות העיקריות שלהן כמעט אף פעם ללא קריירה משמעותית. הנישואין

תמיד הוצגו כבחירה הנכונה שבה היה על האישה להכריע בין הקריירה שלה לבין הגבר שלה ומשפחתה.

האישה תמיד היתה כנועה ונמסה למראה אהובה. וכך אילזה (אינגריד ברגמן) מנסה בסצנה יפה מהסרט "קזבלנקה" (מייקל קורטיז, 1942), להוציא את אשורות היציאה מקזבלנקה מריק (המפרי בוגרט) באיומי אקדח, ומשהוא מתקרב אליה היא נשברת אל מול אהבתה אליו ומתנשקת איתו את אחת הנשיקות הזכורות ביותר בקולנוע.

בתקופת מלחמת העולם השנייה, עקב הימצאות גברים רבים בחזית המלחמה, נאלצו נשים רבות לצאת לעבודה בעורף, כדי לפרנס את עצמן וכדי למלא את החלל שהשאירו הגברים בעורף. דבר זה היה חדש עבור הרבה נשים שעד אותה תקופה, רבות מהן לא ידעו לקרוא או לכתוב וכל תפקידן היה להיות בבית כרעות, להקים משפחה ולגדל את הילדים. לאחר תום המלחמה, משחזרו הגברים לעורף, מצאו את הנשים עובדות במקומות שהשאירו, עצמאיות ומשוחררות, ומאיימות על מעמדן החברתי. כתוצאה מכך החלה מעין מלחמה בין המינים. הקולנוע התגייס למלחמה הזו, ודמויות האישה שהוצגו בסרטים תאמו את הגישה המסורתית לגבי מעמד האישה, תפקידה ומקומה.

סוף שנות השישים היו תקופה של תהפוכות פוליטיות חזקות ביותר בארה"ב ובמערב אירופה. הפמיניזם – הידוע גם בכינוי "התנועה לשחרור האישה" היתה אחת האידיאולוגיות המיליטנטיות שקמו באותה תקופה, מהפיכה שלא פסחה על הקולנוע. ויחד עם זאת לעוד הרבה שנים, המשיך הקולנוע ליצור סרטים בהן דמות האישה משמשת "כחפץ בידי הגבר" וגופה אינו עומד לרשותה.

בסוף שנות ה-80 ובמהלך שנות ה-90 הופקו כמה סרטים שהשאירו את חותמם מבחינה ציבורית והעלו את מעמד האישה, גופה ומיניותה, חוסר עצמאותה ותלותה בגבר לדיון ציבורי נרחב.

בסרט 'אישה יפה' (גארי מרשל, 1991) ריצארד גיר וג'וליה רוברטס משחקים את סיפור סינדרלה. רוברטס בתפקיד זונה בפנינת השדרה החמישית נקטפת לשבוע חווייתי ומבשם במלון מספר אחת באמריקה, עם גיר הנונשלנטי. רוברטס עוברת 'מהפך' בגרסה אמריקאית, שבו מלמדים את בת האשפתות לדבר, לאכול וללכת כמו אליטה חברתית, עד הרגע שבו גיר מחליט שהוא חייב להציל את הסינדרלה המשודרגת. הוא חוטף אותה לכלוב הזהב שלו במרומי הפנטהאוז בשדרה החמישית, משם תוכל תמיד להשקיף על אחיותיה העובדות, שלא זכו לפגוש את אחיו התאומים של גיר.

גם בסרט המדובר "הצעה מגונה" (אדריאן לין, 1993), סצנה מפורסמת בה עומדים ג'ון ודייוויד (רוברט רדפורד וודי הארלסטון) ומתדיינים באפשרות למסור ללילה אחד את דיאנה (דמי מור) לידי ג'ון תמורת מיליון דולר וכל זה כשהיא נמצאת בחדר. לעומת זאת, קיימת גם דמות אישה האחרת, זרה, מפחידה ומאיימת, זאת שמשמשת במיניותה בצורה הרסנית, הלוכדת את הגבר, וגורמת לו לצאת מדעתו, ובמקרים רבים הורסת את חייו. שחקן ידוע שנפל מספר פעמים ברשתן של נשים מסוכנות הינו מייקל

דאגלאס שבשנת 1987 מככב בסרט "חיזור גורלי" (אדריאן לין) יחד עם גלן קלוז. דאגלאס הינו עו"ד נשוי עם ילדה הפוגש בכנס מקצועי עו"ד יפייפיה המפתה אותו ללילה חד פעמי. לאחר אותו ערב הוא מנסה לחזור לחייו, אך היא אינה מוותרת עליו והופכת את חייו וחי משפחתו לגיהנום. בסצנת השיא היא חודרת לביתו ולאחר שהיא מבשלת את ארנב המחמד שלו במטבח, היא מנסה לרצוח את אשתו. תופעת הניאוף עלתה לדיון ציבורי בארה"ב ולמשך תקופה נראה היה כי גברים ונשים כאחד, משכו את ידם מפלירטוטים מחוץ לחיי הנישואים.

בסרט "חשיפה" (בארי לבנסון, 1994) נפגש דאגלאס בבוסית קשוחה המטרידה אותו מינית (דמי מור) ומשהוא מסרב לחיזוריה היא מנסה להרוס לו את הקריירה במקום עבודתו ולהפליל אותו בפשע.

היו גם נשים שסובבו את ראשי הגברים שהתאהבו בהן, וגרמו להם לבצע פשעים כגון רציחת בעלה תמורת התחלקות בדמי הביטוח (גסיקה לאנג וג'ק ניקולסון בסרט "הדבר מצלצל פעמיים" 1981) או שרון סטון בסרט "אינסטינקט בסיסי" (פול וורהובן, 1992) המפתה את מייקל דאגלס כשוטר, בסצינה חקירה בלתי נשכחת את היא יושבת עם שמלה ללא תחתונים וכל זאת אל מול חמישה חוקרים שלא מצליחים להוריד או להסתיר ממנה את מבטיהם.

לעומת זאת, בסרט "תלמה ולואיז" (1991), משמש הקולנוע כמעט כלי-נשק במאבק גלוי למען הכרה בזכות הנשים לשוויון וכבוד. בעקבות סרט זה ניתן היה להכיר ולדון בזרם הפמיניסטי שגיבש חזית אנטי-גברית רדיקלית, וקרא תיגר על ההגמוניה הגברית באמצעות הפניית האקדח שלה - עצמה כלפי עולם הגברים.

מגמות סותרות בפוליטיקה המגדרית (שהן לפעמים בו-זמניות) באות לביטוי חריף בהשוואה בין "תלמה ולואיז" לבין "אשה יפה", השוואה המזמנת ביטוי הן לפמיניזם הרדיקלי והן לנסיגה ממנו בארה"ב.

למרות התחושה הבלתי מוגדרת, ששיווי המשקל בין גברים לנשים בקולנוע מתאזן בעשור האחרון עדיין קשה להתלהב גם היום מן האופן שבו מוצגות ומיוצגות נשים בקולנוע. תהליך המסחור, ה"החפצה" (דהיינו, הפיכה לאובייקט והצגת המיניות כעיקר מהותה של דמות האשה) אינו נסוג, אלא מתגבר. גם אם ניתן לראות היום הרבה יותר דמויות של עורכות דין, מדעניות, חוקרות משטרה, עיתונאיות ומנהלות בכירות, עדיין עליהן "להיראות עשר ולהסכים לחשוף מול המצלמה את שחן אותן האלוהים או המנתח הפלסטי".

בקולנוע הישראלי, המכניזם הדומיננטי שמעמיד את האישה בשוליים, הוא זה של המיקום החברתי והמקצועי. הסרט הישראלי עסוק יותר במיקום הקהילתי השולי של האישה ופחות בתצוגה של גופה. במקרים רבים אין אנו יודעים עליה פרטים כגון עבודתה וכו', למעט העובדה שהיא גרושה ("הבחור של שולי" דורון צברי, 1996) ("חתונה מאוחרת" דובר קוסאשווילי, 2001) או נשואה שבעלה בוגד בה ("מציצים" אורי זוהר,

1992), "עיניים גדולות" (אורי זוהר, 1974), או דמות האישה הקטנה, שאינה חכמה במיוחד, כפי שבאה לידי ביטוי במרבית סרטי הבורקס שהופקו בישראל.

"קזבלנקה" – מייקל קורטיז 1942

הזמן – מלחמת העולם השנייה. המקום – קזבלנקה – מרוקו. ריק הינו בעליו של מועדון שבו שותים, מאזינים למוזיקה, מתככים תככים, ומהמרים. במועדון של ריק סוחרים באופן לא חוקי באשרות יציאה יקרות ערך, שמאפשרות למאושרים האוחזים בהן לברוח מן השטח הכבוש בידי הנאצים. שתי אשרות יציאה כאלו מגיעות לידי ריק ערב אחד, אותו ערב בו נכנסים במקרה למועדונו ויקטור לאזלו שהינו גיבור מחתרת אנטי נאצית ואשתו אילזה שהיתה בעברה אהובתו של ריק.

אילזה מזהה מיד את סם הפסנתרן, חברו השחור המסור של ריק. היא מבקשת ממנו לנגן שיר מסוים אבל סם מסרב. "נגן אותו שוב, סם" מבקשת אותו אילזה משפט שהפך אח"כ לשם סרטו של וודי אלן.

ריק מוצג כבחור קשוח וציני שעומד תמיד מהצד ואינו נוקט עמדה. אבל עם הופעתה של אילזה חל בו שינוי. הוא נשבר לנראה אהובתו של לוחם המחתרת שהיתה אהובתו שלו בפריז. הכיבוש הנאצי אילץ את ריק לברוח ולעזוב במהירות את פריז. הוא ואילזה קבעו שיפגשו בתחנת הרכבת ויעזבו יחד את פריז, אבל אילזה לא הגיעה. היא השאירה לו פתק שבו כתבה שהיא נפרדת ממנו אך לא נקבה בשום סיבה. בליל פגישתם המחודשת בקזבלנקה, מופיעה אילזה שוב, לבדה, במועדון הריק. היא מתחננת בפני ריק לקבל את אשרות היציאה אשר בידיו, שיאפשרו לה ולבעלה לצאת ולברוח לאמריקה. ריק הכואב עדיין את השפלתו מסרב להקשיב לה ומתייחס אליה כאל שקרנית ובוגדת. לבסוף ריק מבין את האמת, כי בשעת פגישתם היתה אילזה משוכנעת שלאזלו אהובה הקודם נהרג. ביום בו עמדו לעזוב את פריז נודע לה שהוא חי. היא לא גילתה זאת לריק כי העדיפה שיעזוב את פריז ויציל את חייו.

למרות החלטתה להישאר מתוך רגש חובה כלפי לאזלו, אילזה עדיין מאוהבת בריק. "כוחותי לא יעמדו לי לעזוב אותך שוב" היא אומרת לריק כאשר נודעת לו האמת. אילזה רוצה לעזוב את לאזלו שאותו היא אמנם מעריצה, אך לא אוהבת. אשרות היציאה הנמצאות אצל ריק יאפשרו את בריחתם לארצות הברית. בסופו של הסרט במחווה אבירית מאין כמותה ובאדנות של מלכים, מוותר ריק על אהובתו לטובת לאזלו הגיבור. בסצנה מרגשת בשדה התעופה, שהפכה לקלאסית ומקור לחיקויים רבים, מסתירים ריק ואילזה את האמת, כדי לא להכאיב ללאזלו לוחם החופש, על מנת לאפשר לו להמשיך במאבקו למען הצלת האנושות. הפטריוטיות מנצחת, האהבה לא ממומשת. עם זאת, לגיבורים "תמיד תישאר פריז".

הסרט "קזבלנקה" הינו אחת המלודרמות המפורסמות והאהובות שנוצרו בהוליווד. לאהבה מקום מרכזי בז'אנר הזה. למלודרמה היה מבנה אופייני, מבנה שמעמיד את אהבתם של גיבורי הסרט למבחן ולמכשול בדרך למימוש אהבתם. המכשול היה יכול להיות עקב מעמד שונה עני - עשיר, יפה - מכוערת או להיפך, מוות, מחלה, דעות קדומות וכו'.

בסרט "קזבלנקה" המכשול העומד בפני הגיבורים הוא המלחמה. המלחמה מחדדת את הקונפליקט בין טובת היחיד לטובת הכלל: סביבתו, מדינתו.

דמותו של ריק נותנת לקונפליקט האידיאולוגי לבוש פסיכולוגי. האישיות שלו משקפת מתח בין אדישות מצד אחד למעורבות מצד שני, בין ציניות לאיכפתיות, בין קשיחות להיפגעות.

רבים רואים בסרט "קזבלנקה" סוג של "פילם נואר" - סרט אפל. סגנון זה של סרטים אפיין את הוליווד בתקופת מלחמת העולם השנייה ואחריה (סרט זה נעשה תוך כדי מלחמת העולם השנייה). "הסרט האפל" אופיין בתאורה אפלה ניגודית ורבת צללים.

הסגנון הושפע מבמאים אירופאים שברחו מאירופה בגלל המלחמה ובאו ליצור בהוליווד. יחסית לסרטים ההוליוודים "הרגילים" הסרט האפל קודר ועצוב בצורתו, סגנונו ותוכנו. אחד ממאפייניו הבולטים הוא נשים חזקות, מסתוריות, שמסתירות סודות אפלים. התפתחות סגנון הדמות הנשית הזו נבע עקב עליית מעמדן של הנשים באמריקה השמרנית עם יציאת הגברים למלחמה, והצורך שגרמה המלחמה לנשים, לצאת מהבית ולעבוד ולהתפרנס. האישה החזקה, החזקה והמודעת לעצמה, איימה על הגבר יותר מקודמתה – המסורתית והכנועה. לאישה זו אפשר ליחס גם רוע ועוצמה שלא היו לקודמתה. הצרפתים כינו אותה "פאם פאטאל" אישה היכולה לגרום לגבר לצאת מדעתו מאהבתו אליה עד למצב של רצח עבודה. ואכן אחד הסרטים המפורסמים בסגנון הסרט האפל הינו "הדזור מצלצל פעמיים" ובו מסופר על אישה המשועממת מבעלה מנהל פונדק דרכים, המצליחה לגרום לעובר אורח להתאהב בה ומפתה אותו לרצוח את בעלה ולהתחלק בסכום ביטוח החיים שעל שמה (מזימה שלא מצליחה בסופו של דבר).

גם דמותה של אילזה בקזבלנקה ניזונה ממיסתורין. ריק וגם הצופים חושדים בטוהר כוונותיה ובטוחים שהיא מחביאה סוד אפל.

בכל סרטי ה"פילם נואר", בין אם זה במלודרמה או בסרטי גנגסטרים קיים יסוד טרגי הנובע בד"כ ממורכבותם של החיים, ממורכבותו של הקונפליקט ומהיותו בלתי פתור. בסרט אנו עדים לכך כי אילזה התאהבה בריק לאחר שחשבה כי לאזלו מת. לכאורה זהו מצב יתכן, אך הקונפליקט מתחיל עם הידיעה כי הוא בחיים.

עיצוב דמויותיהם של ריק ואילזה הוא כשל גיבורים טרגיים אמיתיים. דמויותיהם גדולות ממידותיו של בני אנוש רגילים. הדבר משתקף לא רק בנכונותם של השניים לשלם מחיר כבד עבור החשוב להם, אלה גם בתכונותיהם המובאות לצופים תוך כדי התקדמות העלילה בסרט:

אילה מוגדרת כ"אישה היפה ביותר שהגיעה לקזבלנקה", היא האישה היחידה הגורמת לריק לחזור בו מעקרונותיו ומהתנהגותו הצינית האופיינית. אילזה היא אישה שוויתרה, עוד לפני ריק, על אהבתה, בגלל רגש החובה למולדת, בגלל מחויבותה לרעיון החופש, ובגלל נאמנותה לאיש שסבל ומקריב את חייו למען הכלל.

ריק נערץ ע"י נשים. ריק הוא "בדיוק סוג הגבר שבו הייתי מתאהב לו הייתי אישה" אומר קפטן רנו, מפקח המשטרה הצרפתי הציניקן. ריק קורע צ'ק חתום ע"י נאצי, ומקפיד לשלם את חובו ללקוח גם כאשר הקופאי שלו "מפשל". כסף כנראה לא חשוב בעיניו (מה שמגדיל את דמותו בעיני הצופים שהינם אנשים פשוטים שמכלים את רוב זמנם במרדף בלתי פוסק אחרי השגת הכסף). בסופו של דבר ריק הוא גם איש של עקרונות גם אם הוא מקפיד להסתיר זאת תחת מסכה של אדישות וציניות. גם אויביו מכבדים אותו, שלא לדבר על אוהביו. סם הנגן הכושי, לא יחליפו כמעבד בעד שום הון שבעולם. עברו של ריק אינו ברור ומסתורי גם הוא, אך מספר רמזים מושתלים בסרט על טיבו ההירואי והאמיץ של עברו. בסוף הסרט ריק מוותר על אושרו למען יריבו בשם החובה הפטריוטית ומתוך כבוד למאבקו של יריבו באוייבי האנושות.

המצלמה בסרט מחמיאה לבוגרט שהיה נמוך במציאות מאינגריד ברגמן הגבוהה ומסווה את פער הגבהים הלוא מקובל ביניהם לטובת הסטנדרטים המקובלים בהוליווד בנוגע ליחסי גבר אישה על פיהם הגבר צריך להיות הגבוה והאישה נמוכה ממנו.

דמויותיהם חפות מחולשות אמיתיות. הבעיות קיימות בעיקר בתוך העולם בו הן חיות. עולם אפלולי שבו צרות ומלחמות לרוב ואוהבים אינם יכולים לאהוב בו בשקט. כבכול מלודרמה, הצופים בסוף הסרט כועסים על הגורל ובוכים עם הגיבורים. אבל שלא כמו בכל מלודרמה, ב"קזבלנקה", הצופים מצדיעים לגיבורים על הקרבתם, וחולמים להיות יפים וחזקים כמותם.

מבין גיבורי הסרט האחרים, ניתן לראות את המימד ההירואי והטרגי מודגש אמנם ע"י דרך השלילה בדמותו של קפטן רנו. רנו, מפקד המשטרה הצרפתית הוא אגואיסט ונהנתן חסר מצפון, שדבר אינו מעניין אותו מלבד תועלתו האישית. הוא חף מאידיאולוגיה ועושה רק את מה שנוח לו באותו הרגע. בשונה מדמויותיהם המתלבטות של ריק ואילזה, ואפילו מזו של רנו ש"חוזר בתשובה" בסוף הסרט, שתי דמויות נשארות ללא שינוי: "הטוב המושלם" הבא לידי ביטוי בדמותו של לוחם המחתרת לאזלו, והיפוכו "הרע המושלם" הבא לידי ביטוי בדמותו של מיג'ור שטראסה הנאצי, מפקד האס אס. דמויותיהם מתפקדות יותר כסטראוטיפים ולא כבני אדם. בניגוד לחד המימדיות של דמותם, דמויותיהם של ריק ואילזה מורכבות, פגיעות ויחד עם זאת מעוררות הערצה. אחרי הכל הם בני אדם – שאמנם מגיעים לרמות גבוהות של מוסר ומצפון, אבל בני אדם, ודווקא פגיעותם ואנושיותם הן שסוחפות את הצופים אחריהן.

בסרט ניתן לזהות רובד נוסף, רובד בו מייצגים הגיבורים בהתנהגותם את מדינותיהם. לאזלו הוא הצ'כי המתמרד, רנו הוא הצרפתי שנכנע לנאצים וברגע שמגיעה הזדמנות תוקע בגבם סכין, ריק הוא אמריקה – בהתחלה הוא נייטרלי, ואח"כ מצטרף למלחמה ומכריע אותה, וזאת מכיוון שתחת מסכת הציניות שלו פועם לב אמיץ ואידיאליסטי. עם נפילתו/מותו של שטראסה הנאצי, נפתח הפתח להחזרתה של צרפת הנכנעת למשפחת העמים הטובים. בשם אותה "תחילתה של ידירות נפלאה" משחררת אמריקה (ריק) את ארופה הכבושה (רנו) ומחזירה לה את עצמאותה.

נראה כי אין עוד סרט שיצא מבית הייצור ההוליוודי של שנות הארבעים שכה נחקק בזיכרון הקולקטיבי. "נגן זאת שוב סם", "הוא מביט בך ילדונת", "לנו תמיד יהיה את פריז" ו"זוהי תחילתה של ידירות נפלאה" הם מן הנודעים שבציטוטים שהמציאה לנו התסריטאות ההוליוודית. מקור ההנאה הגדולה מן הסרט טמון בשילוב המבריק שבין המבנה המלודרמטי הנדוש (סיפור אהבה בין גבר לאישה הנתקל במכשול) לבין הדיאלוגים וההתחכמויות הלשוניות הגדולות מן החיים. "מה הביא אותך לקזבלנקה" נשאל ריק הקשות. "באתי לקזבלנקה בגלל המים" עונה ריק. "מים, איזה מים? אנחנו במדבר!" "הטעו אותי" עונה ריק ובן שיחו מסתפק בכך. מדוע אילזה/ברגמן לא נשארת לצידו של בוגרט בסופו של דבר? התסריט אינו מספק סיבה של ממש. אלא שההפי אנד ההוליוודי המועדף, הוא זה שכרוכה בו מידה מסויימת של אובדן והחמצה. זו הסיבה היחידה

שמאלצת את ריק להסתפק בידידות מופלאה עם שוטר צרפתי ובתעודת הערכה שמעניק לו הקהל.
הסרט יצא לאקרנים בנובמבר 1942 בצמוד לנחיתת בנות הברית באפריקה וזכה להצלחה גדולה. ב 1944 הוא זכה בפרס האוסקר על הסרט, הבימוי והתסריט הטובים ביותר.

"אישה יפה" גרי מרשל (1990)

שחקנים : ריצ'ארד גיר , ג'וליה רוברטס

שנת 1990 הייתה שנה עמוסה בהוליווד. אל פצ'ינו נכנס בפעם השלישית לנעליו של דון מייקל קורלאונה בחלק השלישי של טרילוגיית "הסנדק", קאתי בייטס המחישה מהו טירוף ב"מיזרי" על פי ספרו של סטפן קינג, וקווין קוסטנר "רקד עם זאבים" כל הדרך אל האוסקר. אבל ההצלחה הקולנועית הגדולה של אותה השנה, הייתה שייכת ללא כל ספק

דווקא למלודרמה רומנטית, סטנדרטית לכאורה, עוד וורסיה על סיפור סינדרלה הנצחי. ריצ'רד גיר בן ה-42 כבר קנה לעצמו שם כשחקן מוערך ושובר לבבות בינלאומי בסרטים דוגמת "קצין וג'נטלמן" ו"ג'יגולו אמריקני". ג'וליה רוברטס הייתה יפהיה בת 23, שנראתה עד אז בתפקידים קטנים בסרטים כמו "מגנוליות מפלדה" ו"מיסטיק פיצה". הכימיה ביניהם הניבה ניצוצות שחרכו את המסך הגדול והקנו לרוברטס הצעירה את פרס גלובוס הזהב ואת המועמדות השנייה שלה לפרס האוסקר (הראשונה הייתה על תפקידה בסרט "מגנוליות מפלדה"). "אישה יפה" (Pretty Woman) הסרט שהקפיץ יותר פמיניסטיות מהכיסא מכל התבטאות של בניזרי (אחד מחברי הכנסת החרדים של ש"ס) מגולל את סיפורה של וויאן וורד (רוברטס), זונת רחוב פשוטה והמונית, אך אינטליגנטית וחריפת לשון, המוכרת את גופה בשדרות הכוכבים של הוליווד ביחד עם חברתה, קית דה-לוקה (לאורה סן-ג'קומו) עד שהיא נאספת לילה אחד אל מכוניתו של איש העסקים השרמנטי אדוארד לואיס (גיר), ניו יורקי המבקר בעיר לרגל עסקים. הוא שוכר את שירותיה ללילה אחד, וכשזה נגמר בטוב - מזמין אותה להישאר איתו לשבוע, כדי שתיראה לצדו באירועי החברה הגבוהה שאליהם הוא מחויב ללכת, ובמהלכו הם כמובן מתאהבים. הסרט כבש מיליוני צופים, ובעיקר צופות, בכל רחבי העולם, והניב כמה סצינות בלתי נשכחות. החל מהלילה הראשון של השניים, בו היא פורסת לפניו קונדומים בשלל צבעים ("יש לי ירוק... יש לי אדום... יש לי צהוב..."); דרך מסע הקניות המטורף שלהן ברודיאו דרייב, בסופו חוזרת וויאן אל החנות שפקדה בגפה יום קודם לכן ומתעמתת עם המוכרת שסירבה לשרת אותה; (Big Mistake.. huge) הרגע בו מציל אותה אדוארד מעורך הדין הנכלולי שלו, פיליפ סטארקי (גייסון אלכסנדר, ג'ורג' קוסטנזה מ'סיינפלד'), המנסה לאנוס אותה; וכמובן סצנת הפיתוי של ג'וליה רוברטס את ריצ'רד גיר בה רוברטס יושבת באבטיית מלאת קצף ומתמקחת איתו על המחיר... (היא ביקשה \$4000 הוא הציע \$2000 בסוף סגרו על \$3000.. ולאחר מכן היא אומרת "הייתי מסכימה גם ב - \$2000" והיא עונה "הייתי מסכים גם ב - \$4000"...). ועד לאיחוד המרגש בין הנסיכה הכלואה במגדל השן שלה - דירת שני חדרים מטונפת ברובע העני של העיר - ובין הנסיך עם הלימוזינה, המתגבר על פחד הגבהים שלו ומטפס אליה במדרגות החירום, על מנת לחלץ אותה משם; השאלה שהוא שואל אותה "מה קורה אחרי שהנסיך מציל את הנסיכה?", ומשפט הסיום המוחץ שלה - "היא מצילה אותו מיד בחזרה". אבל מעבר לסצנות הבלתי נשכחות, הסרט "אישה יפה" הגדיר מחדש את התפיסה הרומנטית של מליוני נערות ברחבי העולם, שמחכות מאז ועד היום לאביר על המרצדס הלבנה. את לא באמת צריכה לעשות הרבה בשביל זה. מספיק שתהיי במקום הנכון ובזמן הנכון כשהוא עובר שם, לבוש בחליפת מעצבים יקרה, עם המכונית הנוצצת ששאל מעורך הדין שלו, ושאל איך מעבירים להילוך שני ואיפה זה מלון "ארבע העונות"...? הוא ייקח אותך אליו לשם, אל הסוויטה הנשיאותית שלו, ילביש אותך יפה, יתלה אותך על כתפו בדרכו לארועים נוצצים, וכמובן שיתאהב בך ויריס אותך מאשפתות. ואת תמסי, תתני לו

לעצב אותך כמו פלסטלינה בשיק ובטעם טוב, תפטרי משפת הרחוב ומגינוני הפרחה לטובת שמלות של ארמני, ענקי יהלומים בשווי של מאות אלפי דולרים, וכרטיסים לאופרה בתא הכבוד.

במרכזו של הסרט **"אישה יפה"** נרטיב אחר, בו נשים המוכנות לפעול על מנת לצאת ממקומן המדוכא על מנת להגיע אל המקום בו יוכלו להביע עצמן בחופשיות. ב**"אישה יפה"**, ג'וליה רוברטס נבחרה לגלם סיפור סינדרלה מודרנית. אלא שבעוד סינדרלה תרמה למשפחה החורגת את עבודות הבית הבזויות, רוברטס הציעה את גופה בתשלום לכל עובר אורח (עשיר). אך פני המלאך של רוברטס לא לקחו אותה רחוק כל כך בקריירה. הלקוח הראשון שלה היה ריצ'ארד גיר בתפקיד המולטי-מיליונר שרק ביקש לאהוב אישה יפה. ולכן, ברגע שהשילה מעצמה את התחפושת שמעולם לא שימשה אותה, הפכה לאהובת הנסיך.

הנושא הקשה ומעורר המחלוקת של מקצוע הזנות, נוצל באופן שטחי כדי לספר סיפור אהבה בין גבר עשיר לאישה יפה. אפילו שיר הסיום של הסרט הזכיר לכל צופה נלהבת כי מדובר בסיפור אגדה, בדומה לסינדרלה. לאמור, זונות ימשיכו לעבוד ברחובות חשוכים ואלומים וג'וליה רוברטס היתה רק פנטזיה של גברים החולמים להציל את מי שמתעדת להיות זונה, דקה לפני שזה קורה באמת.

אפשר להתווכח עם המסרים האנטי-פמיניסטיים הללו עד מחר, אבל קשה להתווכח עם ההצלחה הבלתי מתפשרת של הסרט, שנחשב לאחת מהקומדיות רומנטיות הגדולות ביותר של כל הזמנים, והרוויח נכון להיום מעל 463 מיליוני דולרים. מאז, השתנה מאזן הכוחות בין השחקנים הראשיים של הסרט. ריצ'רד גיר שיחק במספר סרטים זניחים (**"סומרסבי"**, **"סתיו בניו יורק"**) ונודע בעיקר בזכות היותו פציפיסט ושחר שלום מטעם עצמו, וקשריו עם המנהיג הרוחני דאלי לאמה. ב-2002 הוא זכה בפרס גולובס הזהב על משחקו בסרט **"שיקגו"**. ג'וליה רוברטס, לעומתו, הפכה לשחקנית של 20 מיליון דולר לסרט, התמחתה בקומדיות רומנטיות והנפיקה כמה מגה-להיטים, ובהם, **"החתונה של החבר שלי"** ו-**"נוטינג היל"**. היא דורגה במקומות גבוהים בעשרות רשימות של האנשים היפים, העשירים והמשפיעים ביותר בהוליווד, וב-2001 קטפה את פרס האוסקר, וגלובוס זהב נוסף, על משחקה בסרט **"ארין ברוקוביץ"**. הצמד גיר-רוברטס שיתף פעולה פעם אחת נוספת, ב-1997, בסרט **"הכלה הנמלטת"** (Runaway Bride) שכאילו נכתב על חייה הרומנטיים של רוברטס, אולם לא הצליח לשחזר את הקסם של האגדה האורבנית הגדולה מכולם, סיפור הסינדרלה המודרני - **"אישה יפה"**.

תלמה ולואיז (רידלי סקוט 1991)

עם צאתו לאקרנים, עורר הסרט "תלמה ולואיז" ויכוח ציבורי על פמיניזם, על אלימות ועל הייצוג הנשי בקולנוע. הסרט שבוקר בזמנו בעיתונות על תמיכתו והצדקתו כביכול, של שוד מזוין ורצח, היה להצלחה קופתית אדירה בקרב קהל הצופים, שהזדהה עם צמד הדמויות הראשיות – הנשים במנוסה. מסען של תלמה – עקרת הבית המדוכאת וחברתה לואיז המלצרית, הוא מסע של שחרור מהחברה הגברית השולטת. זהו "סרט דרך" של התפכחות לקראת מודעות עצמית, אשר במהלכו נאבקות הנשים בנורמות חברתיות באמצעים "גבריים". זהו ניתוח מעמיק ומשכנע של אחד מציוני הדרך המרכזיים של הקולנוע האמריקאי העכשווי, אבל גם פותח פתח יעיל אל ליבו של השיח הפמיניסטי של שנות ה-90 על מגוון המחלוקות התיאורטיות שבו.

תלמה ולואיז הן באמת נשים. עם התסכול והסבל שלהן אפשר להזדהות, וכל שלב במסע הטרגי שלהן – כולל הרצח שבתחילתו – הוא בלתי נמנע. הן חשות רגשות אמיתיים, גם זו כלפי זו וגם כלפי העולם שסביבן. מכאן שגם הביקורת על החברה הדיכאונית המנוכרת שכנגדה הן מתמרדות – אפקטיבית.

לאחר האונס והרצח, תלמה באינסטנקטיביות רוצה לפנות למשטרה, אך לואיז עונה לה: **"כולם ראו אותך רוקדת איתו מרצונך, מי יאמין לך?"**. לואיז הממולחת יודעת שפנייה למשטרה תהיה חסרת תועלת. החוק המתקדם והשוויוני לא יוכל לחפות על החשיבה השוביניסטית שבה שבוייה המערכת כולה, כולל השופטים שידונו במקרה שלהן. סיפור **"תלמה ולואיז"** מורכב, ולכן גם זכה להרבה התייחסויות מחקריות. שתי הנשים שעזבו את כל עולמן מאחוריהן, לא עוזבות קיום בורגני שבע, אלא עולם של דיכוי וניצול, אם במערכת המשפטית ואם במסגרת העבודה. בריחתן של תלמה ולואיז המתוארת על פי

חוקי הז'אנר של סרטי הדרכים האמריקאים (road moves) לקחה אותן במכונית אמריקאית עם גג פתוח, אל השבילים הפחות מוכרים של אמריקה הגדולה. כבר בתחילת בריחתן מתרחש רצח האנס ההופך אותן לפושעות נמלטות. עד כאן, הכל פועל על פי חוקי הז'אנר. אלא שבמהלך המסע הופכות הנשים ליפות ומושכות יותר. במקום שהחול והאבק ישפיע על המראה שלהן, הן הופכות אטרקטיביות מרגע לרגע, שיערן מעוצב היטב ואיפורן עשוי למשעי. כך, ככל שמתחזק יופיין, בצורה לא ריאליסטית, הן הופכות מאושרות יותר, והאושר הזה הוא זה שמוביל אותן לאחת הסצנות המפורסמות של הסרט – סצנת נהג המשאית. בסצנה זו, תלמה ולואיז נוקמות בנהג המשאית השמן הפונה אליהן בתנועות שאינן משתמעות לשתי פנים, הן מנצלות את נשיותן כדי לפתות אותו, לגרום לו לעצור בצד ולפוצץ את משאיתו.

הסרט **"תלמה ולואיז"** הוא סרט ביקורת פמיניסטי הקורא להכרה בזכות הנשים לשוויון וכבוד. הסרט קורא תיגר על הגברים בהפניית האקדח שלהם עצמם, כלפיהם, בסצנה שלמעשה פותחת את העלילה, ולאחר מכן שוב, כלפי רכבו של נהג המשאית גס הרוח. הביקורת המועברת בסרט הינה שהחברה האמריקנית הדרומית כמיקרוקוסמוס לחברה בכלל, היא חברה הנשלטת ע"י גברים ואשר שולטת בנשים בלי לתת להן כל סיכוי להתפתחות אישית. הביקורת מועברת מצד אחד על הגברים השולטים, ומצד שני על הנשים שנותנות לגברים לשלוט בהן.

הסרט שובר את כל הסטיגמות של גברים חזקים ושולטים, ונשים כנועות, חלשות ונוזקות. מערך הכוחות בסרט מתהפך. תלמה ולואיז שבתחילת הסרט היו כנועות – לואיז עבדה במסעדת מזון מהיר ולא שאפה להגיע מעבר לכך, ותלמה היתה עקרת בית הנשואה לבעל המתעלל בה ושאינה יכולה אפילו לצאת מהבית ללא רשות מבעלה – מתחילות לגלות עצמאות לאורך הסרט. תלמה בורחת מהבית מבלי לבקש רשות מבעלה, ורק משאירה פתק וארוחה במיקרו לחימום.

בזמן שהן בורחות, תלמה ולואיז מתחילות לוותר על נשיותן כפי שנדרשת מהן ע"י הגברים. הן שותות אלכוהול ומעשנות, בזמן שתלמה שודדת את החנות, היא זורקת את

השפתון. בעצם העזיבה את הבית, הבעל והחבר, וביציאה נגד החוק, הן מאמצות את מה שהצופה מבין כעולם הגבר.

בסרט, כל הדמויות הגבריות מוצגות באופן שלילי. גנב ללא מצפון, אנס, בעל מתעלל שלא איכפת לא מאשתו, נהג משאית גס ופתטי וכו'. גיימי – חברה של לואיז, נתפס כדמות חיובית יותר, אך גם הוא נהפך לאלים משאינו משיג את מבוקשו והופך את החדר לאחר שהביא את הכסף ללואיז (מכיוון ולא יכלה למשוך את הכסף לבדה – עוד סימן לחוסר עצמאות נשית). הוא מציע לה נישואין ונוהג כלפיה בצורה יפה, אך לבסוף הוא מאכזב ומלשין עליהן למשטרה למרות שהבטיח שלא יספר דבר.

כל אחת מהדמויות הגבריות מנסה לכפות עליהן להישמע לכללים, אך נכשלות. תלמה ולואיז שוברות את כל הכללים והחוקים, ואת כל המוסכמות החברתיות. תלמה בורחת מבעלה, מנהלת רומן, לואיז הורגת את האנס, תלמה שודדת חנות, הן מפוצצות משאית, מכניסות שוטר לתוך תא המטען ובורחות מהמשטרה. הדמויות של תלמה ולואיז הן ההיפך מהסטראוטיפ של דמות האישה בקולנוע. הן דמויות מרכזיות ומתפתחות, מניעות את העלילה. אך זהו מרחב גברי חסום. לכל מקום שיגיעו, יחכה להם הגבר שיפגע בהן. רעיון זה עובר ויזואלית דרך נהגי המשאיות שחוסמים את הכביש הפתוח בו הן שואפות לדהור אל החופש.

שתי הדמויות מנסות לברוח מהדיכוי הגברי שבבית, וצגלות שאין לאן לברוח. בכל מקום, דמות הגבר מונעת מהן את החופש. הגבר שמנסה לאנוס את תלמה, החבר של לואיז המנסה לשכנע אותה להפסיק לברוח ולחזור ולהתחתן איתו, בעלה של תלמה שצועק עליה לחזור מיד, גיי די שמנצל את תמימותה של תלמה וגונב ממנה את כספה והשוטרים שרודפים אחריהן לכל מקום. בסופו של דבר, הן מבינות שלא חשוב מה יעשו או לאן יפנו, הן לעולם לא יהיו חופשיות, ולכן הן בוחרות במוות.

לאחר מרדף משטרתי הכולל הליקופטר ומכוניות משטרה רבות הגיבורות מוצאות את עצמן מול תהום. הבחירות האמיצות שעשו בחייהן כנשים עצמאיות, לא הובילו אותן לשום מקום, ועתה עליהן לבחור אם להסגיר את עצמן כרוצחות לידי החוק, או לשים קץ למרוץ המטורף שלהן אחרי עצמאות שלא ניתן להשיגה. הן בוחרות במוות. השוט האחרון בסרט freeze frame על מכוניתן המרחפת על פני התהום דקה לפני שהן מתרסקות אל מותן – מגלם בתוכו את המסר של הסרט. אין מקום לנשים כתלמה ולואיז בעולם המתוקן של הוליווד, ומי שבחרה בעצמאותה, סופה להתרסק, לפחות מבחינה מטפורית.

ה"פילם נואר" – הסרט האפל

ה"פילם נואר" – מילולית, סרט שחור – הוא סגנון המוגדר, בראש ובראשונה, במונחים של אור – או היעדרו. סגנון זה מאפיין כמה ז'אנרים של סרטים אמריקניים בשנות הארבעים ובתחילת שנות החמישים.

המונח "פילם נואר" הומצא על ידי הצרפתים ב 1946. מבקרים צרפתים קראו בשם זה לסוג של סגנון של סרטים אמריקאיים עירוניים, שצמחו במהלך מלחמת העולם השנייה ואחריה, המדגישים עולם מיואש, שהמוצא היחיד ממנו הוא בבדידות ובמוות. ה"פילם נואר" חוקר ומדגיש את ההיבטים האפלים והאלימים באופיו של המין האנושי. הסגנון האפל מושג באמצעות תאורה עמומה, וניגודית, קומפוזיציות מורכבות ואווירה חזקה של חרדה ופרנויה. ה"נואר" הוא עולם של לילה וצללים. הוא מתרחש, כמעט כולו, בסביבה עירונית. הוא שופע מראות של רחובות חשוכים, עשן סיגריות מיתמר באולמי קוקטיילים וסמלים של שבריריות, שמשות של חלונות, שמלות שקופות, כוסות ומראות. יש בו

מוטיבים רבים של כליאה: סמטאות, מנהרות, מעליות, רכבת תחתית, קרונות רכבת. לעיתים קרובות יש ב"נואר" מקומות של ארעיות ומעבר: חדרים שכורים מטונפים, רציפים, תחנות אוטובוס ורציפי רכבות. תמונות עשירות במרקמים חושניים, כמו רחובות מוארים בניאון, חלון מכונית מוכתם בבוץ ואלומות אור הזורמות דרך חלונות של חדרים בודדים. דמויות שביות מאחורי ערפל ועשן. העיצוב הויזואלי מדגיש ניגודי תאורה חדים, צורות משוננות ומשטחים פגועים. הסרט האפל עוסק לרוב בגיבורים בעלי פגם באופיים, או בגיבורים נואשים בעולם שאינו סלחני. הפשע, לרוב רצח, הוא אלמנט מרכזי בסרט האפל, ומניעו הם לרוב קנאה, שחיתות או תאוות בצע. רוב הסרטים האפלים כוללים גיבורים כגון **"הבלש הקשוח"** (Hard Boiled Detective), החוקר לרוב מקרה מסובך ומפותל, החושף לעיתים שחיתות מוסרית בלתי נסבלת, **"היפהפייה הקטלנית"** (Femme Fatale), בעלת המיניות המתפרצת, המושחתת והמתוחכמת, שלמולה הוצגה לעיתים **"האישה האוהבת"** המכירה בחובותיה ובנאמנותיה, **"השוטר המושחת"**, **"הבעל הקנאי"**, **"סוכן הביטוח"** וכו'. אלו היו לרוב אנשים מן הצד האפל של העולם התחתון, והוצגו כציניקנים בודדים בעלי אובססיות (מיניות ואחרות) הנאבקים להישרד בעולם קשוח.

מקומות מוכרים מן הסרטים האפלים הם העיר התחתית (Down town) בלוס אנג'לס, ניו יורק או סן פרנסיסקו. הסרט האפל מתרחש לרוב במקומות חשוכים וספוגי עשן כמועדוני לילה ומועדוני הימורים.

הפשע מאפשר ליוצרים לחקור את מהות הרוע, מפלצתיות היא דבר בנאלי, כמעט טבעי. הרשע נמצא בכל מקום, ומסתתר מתחת לפני השטח. כל אדם הוא פושע פוטנציאלי. לא ניתן לבדוד או להגביל את עולם הפשע כמו ה"מאפיה" בסרטי הגנגסטרים.

ה"פילם נואר" התפתח במהלך מלחמת העולם השנייה, פרח בשנים שבעקבותיה, ותיאר אמריקה יציבה הרבה פחות מכפי שניתן היה לצפות ממעצמה שיצאה מהמלחמה כמנצחת הגדולה. באמריקה של הפילם נואר העבר מעיק על ההוויה שסובבת אותו. זו מציאות של חוסר ודאות, של חשד ואף של אימה, שמתפרצת בהדרגה מתוך מעטה השאננות שלכאורה עוטף אותה: ואמנם השנים שאחרי המלחמה בישרו גם את פרוץ המלחמה הקרה, ואת האימה מפני מלחמה נוספת והשוואה הגרעינית שעלולה לקרות בעקבותיה, ואת הפרנויה שהובילה אל המקארתיזם. עולמו של הסרט האפל היה קודר מבחינה פסיכולוגית ומוסרית, כשם שהיה קודר מבחינה חזותית.

בדרך כלל ה"פילם נואר" עוסק באדם פשוט הנופל למלכודת. הוא נכנע תחילה לעברה מוסרית או לתשוקותיו, דבר המגלגל אותו לביצוע מעשה רצח בלתי נמנע – המציאות הופכת לסיוט. דוגמה טובה היא **"רחוב הארזמן"** של פריץ לאנג. סיפורו של גבר מבוגר הבוגד באשתו המעצבנת, אהובתו גונבת את ציוריו וטוענת בגלריה שהיא הציירת והופכת

לעשירה ומצלחה. כאשר הגבר מגלה את בגידת אהובתו הוא רוצח אותה ואת מאהבה הצעיר. האלימות הופכת לנקודה חשובה בתסריט, יש סיבה דרמטית לזה שהיא שם. באווירתו, ה"פילם נואר" מנסה להעביר מסרים חברתיים על המעמד הבינוני שלא מעניק ביטחון. כאשר הגיבור עובר חוויה טראומטית ולגרום לצופה לחוות את הסיוט שעובר על גיבוריו. יש כאן נסיון להבין את הבנאליות של הרוע בעיר אמריקאית קטנה ורגילה וסרטים רבים עסקו בסוגיות חברתיות כמו ביגמיה, אונס והתעללות במשפחה. לעיתים קרובות הפושעים היו הגיבורים בסרטי ה"פילם נואר".

הפילם נואר הרבה להשתמש במשחקי תאורה:

* שימוש בניגודים של שחור ולבן

* אור ממקור מבודד

* מיקום המצלמה בזווית מאימת

* פרספקטיבה עמוקה

ה"סרט האפל" ידוע גם בשל השימוש בזוויות צילום יוצאות דופן - זווית ראייה אלכסונית Dutch Angle (טכניקה שבה עשה אורסון וולס שימוש מאסיבי ב"האדם השלישי" (1949) על מנת לסמל את הניכור של גיבורו בסביבה הזרה), צילומים מזווית נמוכה, ושימוש בעדשות בעלות זווית רחבה, אשר בנוסף להענקת זווית ראייה רחבה יותר, יוצרות פרספקטיבה מעוותת. אמצעים נוספים לעיוות התמונה השכיחים בסרט האפל כוללים צילום השתקפות האדם במראה, או במראות רבות, צילום דרך זכוכית (למשל בסצינת הרצה ברכבת בסרטו של אלפרד היצ'קוק "זרים ברכבת" (1951), וחשיפה מרובה Multiple Exposure - הצגת שתי סצינות נפרדות או יותר על אותה התמונה.

מוסר ורגשות

המוסר בסרט האפל נוטה להיות יחסי ודו ערכי. הגיבורים החיוביים בסרטים אלו ישאפו לרוב למטרה מוסרית נעלה, אך יהיו מוכנים לאפשר למטרה להצדיק את האמצעים. לכמה מגיבורים אלו אירוע נורא בעברם, אשר הפך אותם לציניקנים חסרי רגשות.

רגשות הגיבורים היו לרוב ניכור, מלנכוליה, והתפכחות פסימיסטית. הנראטיב המוצג היה לרוב מסובך, מפותל והוצג בלוויית קריינות רקע ומוזיקה מתאימה. שימוש רב נעשה בטכניקת הפלאש בק, לעיתים על מנת להסביר מהו שהביא לציניות הבלתי נסבלת כמעט שבה נוקטים הגיבורים.

הסרט האפל הוא פסימי. הסיפורים שהוא מספר הם על אנשים שנלכדו במצבים שבהם אינם חפצים, ולרוב שאינם בשליטתם ואינם תוצאה של מעשיהם, הנאבקים כנגד גורל אקראי וחסר רחמים, ולרוב נכשלים.

רבים מן הסרטים האפלים היו סרטים דלי תקציב ללא "כוכבים" של ממש, ויוצריהם, תסריטאים, במאים וטכנאים, מצאו עצמם ללא מגבלות שהוטלו לעיתים על סרטי הוליווד עתירי התקציב.

בתקופת הזוהר של הוליווד נדרשו התסריטאים לשלב בסרטיהם מסר מוסרי חיובי. דמויות חלשות מבחינה מוסרית, או בעלות מוסר כפול, נפסלו, ו"כוכבים" נמנעו מלהופיע כדמויות אלו. הפקות היוקרה של האולפנים הגדולים הציגו דמויות ראשיות חיוביות ודמויות משנה נעדרות כל עומק. לרוב היה שימוש בתאורה רכה, בתפאורה עשירה, הן בסצינות הפנים והן בסצינות ה"חוץ", שצולמו אף הן באולפן. ה"סרט האפל" עמד בניגוד לערכים אלו. הוא יצר דרמות קודרות וחכמות, בעלות ערכים מוסריים מפוקפקים, המציגות דמויות נשיות בעלות מיניות מתוחכמת, ונושאים מוסריים שלא היו עולים על הדעת בהפקות היוקרה של האולפנים הגדולים. בהדרגה, החל סגנון זה לחלחל אף אל סרטי היוקרה של האולפנים, והשפיע על עשיית הקולנוע בהוליווד ומחוצה לה.

פרודיות על ה"סרט האפל" נוצרו עוד בתקופה הקלאסית של ה"סרט האפל". דוגמה לכך הוא הסרט "שחק אותה סם" משנת 1972, שבה מופיעה דמותו של המפרי בוגרט ומסבירה לוודי אלן, המשחק מבקר קולנוע יהודי נירוטי, כיצד יש להגיע להצלחה עם המין הנשי.

"אינסטינקט בסיסי" פול וורהובן (1992)

"אינסטינקט בסיסי" הוא סרט מתח אירוטי הסובב סביב הבלש ניק קורן (דאגלס) שחוקר סופרת עשירה מאוד ומניפולטיבית בשם קתרין טרמל (סטון) בחשד לרצח. פרשת אהבה לוחטת מתחילה בין השניים ואנשים נוספים מתחילים למות עם התקדמות החקירה. המיתות הרבות הופכות את כולם לחשודים ברציחות הסדרתיות - זהותו של הרוצח מתגלה רק ברגע השיא בסוף הסרט. הסרט מלא בסצינות עירום וסקס, בעיקר מצד שרון סטון (התפקיד הוצע במקור לשחקניות אחרות אך נדחה על ידן בגלל סצינות הסקס). אחת הסצינות המפורסמות של הסרט היא סצינת החקירה בה סטון פותחת רגליים והחוקרים נדהמים לגלות שהיא לא לובשת תחתונים. הסרט קצר הצלחה ניכרת בקופות והיה לאחד משוברי הקופות של שנת 1992 עם הכנסה של כמעט 353 מיליון דולר. הסרט שימש השראה לשימוש נרחב בסקס בסרטי מתח

נוספים ושימוש בפאם פטאל וגבר פגיע המגיעים בסופו של דבר למשחק חתול ועכבר. הסרט נפתח בחקירת הרצחו של כוכב הרוק ג'וני בוז, על ידי בלש המשטרה ניק קורן (מייקל דאגלס). החוט היחיד שלו הוא קת'רין טרמל (שרון סטון), סופרת ספרי מתח נודעת. לפי החשדות, בוז נרצח בדקירות בעת קיום יחסי מין ואילו קת'רין נראתה יחד עם בוז בליל הרצח. קורן ועמיתו הבלש גאס מוראן (ג'ורג' דזונדזה) מאתרים את קת'רין על חוף הים אך קת'רין לא מגלה שום אמפתיה למנוח למשמע החדשות על מותו ושני הבלשים חושדים בה. יתרה מכך, עד מהרה מגלים השניים שקת'רין תיארה בספרה כוכב רוק בדוי שנרצח בעת קיום יחסי מין בעזרת דוקרן קרח - כלי הנשק שבעזרתו נרצח בוז. בעקבות החשדות, בביקורם השני של שני הבלשים הם עוצרים את קת'רין ומביאים אותה לחקירה בתחנת המשטרה. במהלך החקירה קת'רין פותחת את רגליה על מנת להראות שהיא לא לובשת תחתונים ומסיחה את דעתם של הבלשים מהחקירה. מאוחר יותר בערב, נפגש קורן בפאב עם כמה מעמיתיו ומתקוטט עם הבלש טאלקוט (צ'לסי רוס). בעת הקטטה מגיעה בתי (ג'ין טריפלהורן), בת זוגתו של קורן, ולוקחת אותו הביתה. כשהם מגיעים הביתה, קורן כופה את עצמו על בתי ומקיים איתה יחסי מין, למרות שבת' לא משתפת פעולה, ולכאורה, לא מעוניינת לקיים עמו יחסי מין. עם התקדמות העלילה, טרמל ממשיכה להטעות את החוקרים. עם הזמן מתפתח רומן סוער בין טרמל לבין בלש קורן והיא משתמשת בכוחה המיני לחילוץ מידע פנימי מהחוקר. זמן מה לאחר מכן, נמצא השוטר טלקוט ללא רוח חיים ורבים חושדים בקורן בגלל המריבה בינו לבין השוטר המנוח. אנשים נוספים נהרגים אף הם והחקירה מעלה שמות של חשודים שונים, אך ללא הועיל. בסצנה האחרונה בסרט טרמל מקיימת יחסי מין עם קורן ומושיטה את ידה לרצפה ועל מנת לקחת דוקרן קרח, אך ברגע האחרון מתחרטת ולא משתמשת בו.

"אינסטינקט בסיסי" העלה לתודעה הציבורית את שרון סטון... אך גם את דמות האישה החזקה, הסקסית, המודעת לעצמה, הלוכדת את הגברים שסביבה באמצעות מיניותה וגורמת להם לאיבוד הדעת. "אינסטינקט בסיסי" הינו חלק מסדרה של סרטים העוסקים בנשים חזקות המודעות לעצמן, בד"כ נשים העוברות על החוק ומעורבות ברצח בעקבות אהבה ("חיזור גורלי" 1987) או רק הטרדה מינית את הכפופים להן ("חשיפה" 1994). סרט זה הינו סרט "פילם נואר". מרבית עלילתו מתרחשת בחושך, דמות האישה שבו חזקה ומושכת. הצופים יודעים מעט מאוד על הדמות הראשית. יש לה רכוש רב, היא סופרת וכותבת ספרי מתח, אין גבר או ילדים בחייה, נטיותיה המיניות אינן ברורות, והיא בהחלט מהווה איום לכל גבר שבו היא פוגשת. בסצנת החקירה הבלתי נשכחת היא מצליחה בעזרת מניפולציה מינית להסיט את כל השוטרים/חוקרים בחדר ממסלול החקירה, כשהיא לוקחת את החקירה לפסים אישיים ומיניים. סיפור הסרט הינו תעלומה לכל אורכו, העלילה בעלת תהפוכות וטוויסטים רבים כשלאחר כל אחד מהם החשד נופל על דמות אחרת. סוף הסרט הינו סוף פתוח (ולראייה לפני מספר שנים הגיע החלק השני...).

"המודרניזם בקולנוע"

הקולנוע המודרני נולד יחד עם הסרט האזרח קיין בשנת 1941. ניתן לציין כמה מגמות ומאפיינים הנפוצים בקולנוע המודרני לעומת הקולנוע הקלאסי:

1. **"שבירת הקודים הקלאסי"** – המבנה הדרמטי אינו בהכרח ליניארי (קווי) ואינו מחוייב לתפיסה של התחלה אמצע וסוף, אחדות המקום, הזמן והעלילה מופרת הן במבנה הדרמטי והן בסגנון הצילום והעריכה. כיום ניתן לראות סרטים שמבנה העלילה שלהם הינו מהסוף להתחלה ("ממנטו") או סיפור המתפצל לשני סיפורי המשך אפשריים ("דלתות מסתובבות"). או סרט המוצג מכמה נקודות השקפה שונות ("גיבור"). הקולנוע הקלאסי התאפיין בכך שכל סצנה הינה תוצאה הכרחית של הסצנה שקדמה לה, ומובילה בהכרח לסצנה שתגיע אחריה. בקולנוע המודרני קיימת הצדקה לסצנה גם כאשר היא איננה מקדמת את העלילה.

2. **"קולנוע רפלקסיבי"** (בלתי רצוני) – הקולנוע המודרני מרבה לעסוק במדיום הקולנוע עצמו. הן בסיפור והן בתהליך עשיית הסרט. דוגמה בולטת לכך אפשר לראות בסרט רשומון (1950) של הבמאי היפני אקירה קורוסאווה. סרט זה עוסק בגילגולים השונים

שעובר סיפור רצח כאשר הוא מסופר על ידי דמויות המעורבות בפרשה, כלומר במרכז לא עומד סיפור הרצח אלה הסיפור של סיפור הרצח.

בקולנוע המודרני עובר משקל הכובד מהעלילה לתהליך העברתה לצופה, ומהגיבור הנושא את העלילה לזה שצופה בה או מספר אותה.

3. "ציטוטים קולנועיים" – כל אזכור מסרט קיים הינו ציטוט המכונה "הומאז", שוט מסויים, שימוש באביזר, רפליקת דיאלוג או כל אמצעי קולנועי הלקוח מסרט אחר. סרטים שאוהבים לצטט מהם: "קזבלנקה", "הסנדק", "נהג מונית", "חלף עם הרוח" וכו'.

4. "טשטוש הגבולות" – הגבול בין קולנוע פיקטיבי לבין קולנוע דוקומנטרי, וביניהם ובין החיים עצמם, הולך ומטשטש (סרטי וודי אלן וחיייו האמיתיים כפי שהתברר בדיעבד).

5. "שיתוף הצופה" – בקולנוע המודרני הצופה נכלל ביצירה הואיל ותפקידו בפענוח הסרט מהווה גורם בעל חשיבות במשמעות הסרט (שושנת קהיר הסגולה) בשנות השישים הקולנוע מפנה מקום ומתחיל להתייחס גם לבעיות חברתיות בוערות. ניתן היה לראות שלוש מגמות עיקריות:

1. "הזרם המרכזי" – סרטים המשוייכים לז'אנר פופולארי שעניינו בבעיות ההווה נושאים המעסיקים את הציבור האמריקני – סרטי משפחה, סרטי וייטנאם (מסוף שנות השבעים), סרטי ילדים, סרטי הרפתקאות, סרטי אימה ואסונות, מדע בדיוני וכו'.

2. "קופרודוקציות בינלאומיות" (שיתוף פעולה) – עוד בימיו הראשונים פעל הקולנוע האמריקני לגיוס מיטב הכוחות היוצרים בארופה – פעולה שהזינה והפרתה את הקולנוע האירופאי והאמריקני יחדיו.

3. "מחברים" – מגמה חשובה שהצמיחה יוצרים אשר תרמו להמשך התפתחות השפה הקולנועית, לצד יכולתם להשתמש בקולנוע ככלי לביטוי אישי וחברתי (יוצרים כגון פרנסיס פורד קופולה, וודי אלן, בראין דה פלמה, מרטין סקורקוזה ועוד רבים אחרים).

התרסקות/ פול האגיס 2004

הכל מתחיל בתאונה, ובמה שנראה היה כמו זירת רצח לצד הדרך. בעצם, הכל התחיל יום לפני כן – לפני 36 שעות. 'התרסקות' הוא אסופה של סיפורים קטנים, על אנשים שבדרך כלל סובלים מסטריאוטיפים ודעות קדומות. אנו נוטים להפגין דפוסי חשיבה מקובעים כלפי שחורים ושאר מהגרים, אולי אפילו כלפי השכנה הבלונדינית, אבל סטריאוטיפים זו גם החלוקה האוטומטית ל"שוטר הטוב" ול"שוטר הרע", וזה חבל, כי אין רעים או טובים יפור.

כמו בזירת פשע לאחר פיצוץ, כשהכל מפוזר תחת מעטה של חושך, "התרסקות" מרים לנו בפנינו סיפור אחר סיפור ומאיר לתוכו בפנס קטן וחודרני את סיפורם של שני אפרו אמריקנים שסולדים מהצביעות ומהגענות האמריקנית והולכים לגנוב, את סיפורו של שוטר אמריקני גזען ומלוקק (מאט דילון) בעל חוזק נפשי ואומץ יוצא דופן ואת סיפורו של השותף שלו (ראיין פיליפה העוצמתני), שוטר צעיר בעל אידאליים נעלים ותמימות מרגיזה, את סיפורו של מהגר אירני נרגז שהחיים סוברים לו על הפנים, את סיפורם של זוג אפרו אמריקנים נאורים שמאמינים בדבר אחד אבל מגלים משהו שונה לחלוטין, על עצמם ועל אחרים, או את סיפורו של התובע המרכזי, נציג האמת והצדק ואת אשתו, אישה כעושה וביצ'ית או שמא בודדה ומפוחדת, את סיפורו של מתקן המנעולים הלטיני וגלימת הפיה הטובה ועוד שברגע ההתרסקות מבינים פתאום המון.

"התרסקות", זוכה פרס האוסקר לסרט הטוב ביותר לשנת 2005, שוזר בצורה יוצאת דופן

את סיפורה של החברה האנושית על חסרונותיה ויתרונותיה. אמריקה הסו קולד ליברלית, אם החופש והשיוויון. הכל קיים. כולנו בני אדם נאורים ומתקדמים, שווי זכויות וחובות. אז איך בכל זאת העולם מתפקשש? איך בכל זאת העולם שלנו נראה כמו שהוא נראה? אולי זה בגלל שאנחנו יודעים על אנשים בכלל ועל עצמנו בפרט הרבה פחות ממה שאנחנו חושבים. אולי זה בגלל שקל לנו הרבה יותר להעמיד זכויות מגדלת ולבחון אחרים מאשר להרים את ראשו ולהסתכל במראה.

בניגוד לסיפורי אגדות ששם תמיד ישנם רעים וטובים ובסוף, הרעים נענשים והטובים חיים באושר ועושר עד עצם היום הזה, "בהתרסקות" זה לא קורה. כולם רעים וכולם טובים. אף אחד הוא לא רע או טוב. אתה יכול להיות גזען, בעל דעות קדומות, או יפה נפש מתחסד, או נרקומן, או פושע, או שוטר, או כל אחד מאותם דמויות שהיו בסרט, אבל דבר אחד בטוח. כולם - כולנו - בני אדם. אנחנו יכולים לחשוב שאנחנו טובים יותר מאחרים, טובים יותר לאחרים, אבל במבחן המציאות, כשהפחד והמצוקה מופיעים לנו מול העיניים כולנו אותו הדבר.

אנתוני (הראפר לודקריס), צעיר שחור וממורמר, גנב המכוניות האפרו-אמריקני הטיפוסי קטן, גורר אחריו סייד-קיק ומקפיד ללמד אותו את עובדות החיים. אלו כוללות בעיקר הרצאות על קיפוח שחורים, ושליחת אצבע מאשימה כלפי כל מי שנחשד בדעה קדומה כלפיהם. למשל האשה הרזה והנירוטית (סנדרה בולוק), שהרגע הידקה על כתפיה את מעילה. לא, חלילה, כי קר לה, אלא כי היא מפחדת מהם. הם שחורים והם בטח יגנבו לה את האוטו (ובהמשך, הם גונבים להם את האוטו). אנתוני מצדיק את מעשיו באומרו כי לא יפגע באדם שחור. עם זאת, כאשר הוא ופיטר מנסים בטעות לגנוב את מכוניתו של קמרון – במאי שחור - ולאחר שקמרון תוקף אותו במהלך החטיפה, תגובתו של אנתוני היא לבקש מפיטר לירות בקמרון.

'התרסקות' הם גם השוטרים ריאן והנסן. ריאן (מאט דילון) עייף מן המדים הכחולים. הוא ראה יותר מדי, חווה יותר מדי, והצרות שיש לו בבית לא הופכות אותו סבלני יותר כלפי שני השחורים ברכב - אולי גנוב - שלפניו. הוא מטריד מינית את כריסטין, אישה שחורה, לאחר שעצר את המכונית שלה ושל בעלה קמרון. במקביל, ראיין מנסה להשיג עזרה לאביו, אשר ככל הנראה סובל מסרטן הערמונית, אך אובחן לא נכון כסובל מזיהום בשלפוחית השתן. הערותיו הגזעניות של ראיין לנציגת ביטוח שחורה גורמות לה להתנהג אליו בקרירות ולא לסייע לאביו לקבל את הסיוע לו הוא זקוק. חלק מדעותיו נובעות מן ההשפעה השלילית של מדיניות ההעדפה המתקנת, אשר גרמו לאביו לאבד את עבודתו. עם זאת, בהמשך הסרט, ראיין מציל את כריסטין ממוות כמעט בטוח לאחר תאונת דרכים שעברה. בנוסף, לאחר שהשוטר הנסון מבקש להפסיק לעבוד איתו עקב חשדו כלפי הדעות הקדומות של ריאן. שותפו החדש של ראיין הוא היספני-אמריקני, אליו לא מראה ראיין סימנים של דעות קדומות.

הנסן (ריאן פיליפה), מנגד, חדש בתפקיד ומאמין כי יש ביכולתו להפוך את העיר למקום טוב יותר ולפתור מחלוקות על ידי מילים רכות בלבד. הוא מזועזע ומשותק כשריאן משפיל את הגבר, הטוען שהוא במאי מוכר, ומטריד מינית את האשה (תנדי ניוטון). "ברוך הבא למציאות. גם אתה תתנהג ככה באיזושהו שלב". והשלב הזה מגיע כנראה מהר מאוד. לאחר מעשה ההטרדה המינית, מבקש ראיין להחליף שותף, ומוצב ברכב לבדו. לאחר מכן הנסן מציל את קמרון מעימותו עם המשטרה. אך תדמית "השוטר הטוב" שלו מתנפצת, לאחר שיוורה בפטר (האח של בלש המשטרה) בטעות. בנסיון להשמיד את הראיות, הוא קובר את הגופה, ושורף את המכונית, לא לפני שהוא מבין כי פטר החזיק בכיסו פסל של כריסטופר הקדוש ולא אקדח כפי שסבר בטעות.

וכמובן, הדמות המרגשת ביותר בסרט - דניאל - מתקין מנעולים ואב עדין ומסור. הוא זה שסידר לגיין (סנדרה בולוק), הנוירוטית, מנעולים חדשים בדלתות. וזה לא מרגיע אותה כי הוא היספני, ויש לו כתובות קעקע. היא יודעת בוודאות שהוא שכפל את המפתחות ועומד למכור אותם עכשיו לחבורה שלו. מחר בבוקר בעלה ידאג להחליף את המנעולים. שוב. הסצנה המדהימה ביותר בסרט ובה מגיעים לשיאם רגשות מרמור שמקורם באי הבנה, מתרחשת כאשר בעל החנות הפרסי בטוח כי דניאל הוא המקור לפריצה שהיתה בחנותו, ויורה לעברו בזמן שביתו של דניאל מנסה להגן עליו. דניאל, אשתו ופרהאד – היוורה – בטוחים כי הילדה נהרגה מהיריות אך למרבה המזל ביתו של פרהאד שצפתה את הנולד רכשה עבורו כדורי סרק בלבד.

ישנם, כמובן, מספר סיפורים נוספים. במשך יום וחצי, הם לעיתים מצטלבים אלה באלה, ולפעמים חוזרים להתחלה, לסגור מעגל או שניים. הבחירה לספר סיפורים מקבילים עשויה להקל על הצופה: גם מי שאינו מזדהה עם אחת הדמויות, יוכל למצוא את מבוקשו בערמת הדמויות הבאה. עם זאת, יש סיפורים ש"שווים יותר" ויש כאלו שמוקדש להם פחות זמן מסך. עיקר הסרט מוקדש לאמצע, לבני המיעוטים שהגזענות היא חלק בלתי נפרד מחייהם, בין אם זה בעבודה, ובין אם זה במפגש מול הרשויות. לעיתים אנו רואים אותם בסיטואציה יומיומית, לעיתים מדובר באירוע חריג. יש בהם כאלו שהפנימו את מקומם בשרשרת המזון, וכאלו שעדיין מנסים להלחם במערכת. אבל אלה החיים שלהם, ולמשך שעתים - אלה החיים שלנו.

'התרסקות' גדוש בדמויות 'מיוחדות' שעשויות לעורר רתיעה אצל מי שדמויות חייכניות וכל אמריקאיות הן לחם חוקו. אולי הן נראות נלעגות מדי מכדי שהצופה יתרגש איתן ויכאב את כאבן. באופן מפתיע, 'התרסקות' נמנע מקיטש, הגם שלעיתים הוא הופך חינוכי מדי, מתחכם מדי ומנסה להראות שהכל זה סטריאוטיפים. נדמה שסצינות מסוימות הוכנסו לסרט רק כדי להראות שדפוס החשיבה ה"רגילים" שלנו שגויים מיסודם. אבל זה נעשה בכשרון כה רב ובצורה כה עדינה, שלא ניתן שלא להיסחף אחר הסיפורים. לא קיימים פה מפגני משחק מרשימים במיוחד, וגם לא דיאלוגים שנונים שיצוטטו בראש חוצות. נראה פשוט שהבמאי הבין מתי כדאי לתת לסצינה לדבר בעד עצמה, ומתי עדיף

להשתיק את פס הקול, כי יש מראות שהם יותר חזקים מהכל.
כיאה לסרט שמעלה לדיון שאלות ונושאים שברומו של עולם, 'התרסקות' הוא סרט מהורהר וכבד. נכון, יש פה הרבה דמויות, כך שכמעט תמיד משהו קורה, גם אם ה"קורה" הזה הוא בסך הכל שיחת טלפון, ביקור שגרתי אצל האמא וכולי. אך עננת העגמומיות שמרחפת מעל, משאירה את הסרט נטול שורות מחץ שוברות מועקה (למעט הומור אירוני פה ושם) ונטול נחמה.

ריק קבוט (ברנדן פרייז'ר): התובע המחוזי של לוס אנג'לס. בתחילת הסרט המכונית שלו ושל אשתו ג'ין נחטפת על ידי אנתוני ופיטר השחורים. לאחר מכן, הוא מנסה להציל את הקרירה הפוליטית שלו על ידי הרגעת הבוחרים כי אינו גזעני- מאחר והוא משתייך למפלגה הדמוקרטית, קולותיהם של האמריקאים-אפריקאים ושל ההיספנים חשובים לו ביותר.

ג'ין קבוט (סנדרה בולוק): אשתו של ריק, אשר דעותיה הגזעניות מחריפות לאחר חטיפת המכונית. בסוף הסרט, לאחר מעידה ונפילה במדרגות ביתה, היא מבינה כי האדם הקרוב לה ביותר היא מריה, המשרתת ההיספנית שלה.

פיטר ווטרס (לרנז טייט): חברו של אנתוני ושותפו לפשע. על אף שגם הוא שחור, הוא לועג לאנתוני על פרנויות הגזענות שלו. פיטר מוצא את מותו כאשר השוטר הנסון לוקח אותו טרמפ לאחר נסיון החטיפה הכושל; הנסון, אשר חושב כי פיטר עומד לשלוף אקדח, יורה בו, רק כדי לגלות כי למעשה הוא הוציא מהכיס פסלון של כריסטופר הקדוש.

גרהאם ווטרס (דון צ'ידל): אחיו של פיטר, ובלש במשטרת לוס אנג'לס, המנותק ממשפחתו העניה. הוא מבטיח לאמו כי ימצא את פיטר, אך הוא עסוק עם תיק של שוטר לבן גזעני אשר ירה בשוטר שחור, ככל הנראה מושחת. פלגן מציע לו קידום בקרירה בנוסף לניקוי התיק של אחיו, בשביל להשמיט עדות שנויה במחלוקת. גרהאם נעלב ומתנגד בתחילה, אך משתכנע עקב טיעונים של העדפה מתקנת בשיחה פרטית עם פלגן. לבסוף הוא מחליט להשמיט את המידע, ובכך לשים בכלא אדם שאולי חף מפשע.

קמרון ת'ייר (טרנס האורד): במאי טלוויזיה שחור, אשר נהיה מבולבל לאחר שהשוטר ראיין הטריד מינית את אשתו, ולאחר שהבין כי התוכנית אותה הוא מפיק מציגה סטריאוטיפים גזעניים על אנשים שחורים. כאשר אנתוני ופיטר מנסים לחטוף את מכוניתו, הוא נלחם בהם, לוקח את אקדחו של אנתוני, ונכנס לוויכוח נוקשה עם מספר שוטרים חמושים. כאשר נדמה כי הם הולכים לירות בו, השוטר הנסון מתערב ומונע התפרצויות אלימות.

כריסטין ת'ייר (תינדי ניוטון): אשתו של קמרון. היא מוטרדת מינית על ידי השוטר ראיין, לאחר שזה עוצר את מכוניתם. לאחר מכן, היא כועסת על בעלה, אשר לא פעל בעוד היא

הוטרדה. יום מאוחר יותר מכוניתה נהפכת בתאונת דרכים. רגע לפני שמכוניתה עולה באש, חייה ניצלים על ידי השוטר ראיין, אותו אחד אשר הטריד אותה.

דניאל (מייקל פניה): מסגר ממוצא מקסיקני, אשר בא להחליף את מנעול הדירה של ריק ושל ג'ין לאחר שמכוניתם נחטפת. בשל קעקועיו, ראשו המגולח וגיינס ה"באגיי" שלו, מאמינה ג'ין כי הוא חבר כנופיה. למעשה, הוא איש משפחה מסור, המחפש סביבה בטוחה עבור משפחתו, לאחר שכדור אקדח חדר לחלון חדרה של בתו בביתם הקודם. הוא בא להחליף את מנעול חנותו של פרהאד, אך אומר לו כי יש להחליף את הדלת כולה. לאחר שהחנות נפרצת, פרהאד מאשים את דניאל, ובא לביתו על מנת להרוג אותו. ירייתו פוגעת בביתו של דניאל, אך זו לא נפגעת, מכיוון שהכדורים באקדח היו כדורי סרק.

פרהאד (שון טאוב): מהגר פרסי בעל חנות. הוא מוצג כאדם המתוסכל מן ההטרדות הגזעניות אותן הוא חווה בארצות הברית, כמו גם מן הקושי שבדיבור והבנת אנגלית (על אף היותו אזרח אמריקני). על מנת להגן על חנותו, הוא קונה אקדח, אך מזוג החם מביא למספר הערות גזעניות מצד המוכר בחנות, המסרב למכור לו את האקדח. לבסוף בתו דורי קונה את האקדח, בנוסף לכדורי סרק. לאחר שחנותו נפרצת מכיוון שלא שמע לאזהרותיו של דניאל בקשר להחלפת הדלת, הוא הולך ויורה בדניאל, ופוגע בביתו, אשר נותרת ללא פגע עקב כדורי הסרק.

דורי (באהר סומך): בתו של פרהאד, המורגלת לתרבות האמריקנית יותר מהוריה. היא הרופאה בחדר המתים אשר מלווה את גרהאם ואת אימו לגופתו של פיטר, לאחר שהתגלתה בשדה.

באחת הסצנות המרשימות בסרט עוזר השוטר ריאן לכריסטיין להשתחרר מהרכב לפני שיתפוצץ מתאונת הדרכים שעברה. הקרבה ביניהם כל כך הכרחית מהסיטואציה אך כל כך מטרידה מכיוון והצופים מודעים לכך (וגם היא כמובן) שקודם לכן הוא הטריד אותה מינית והתייחס אליה בצורה משפילה. כך שהקרבה האינטימית הלא צפויה יוצרת קונפליקט בין מה שהצופה יודע שהוא צריך לעשות ובין רגשותיו כלפי השוטר.

דמויות רבות בסרט הן דמויות "עגולות", כאלו שמתפתחות/משתנות, או מתבררות כטובות לאחר שהצופה הבין שהן רעות או להיפך. כך השוטר הגזעני ריאן שמציל את חייה של כריסטיין ומתפקד כבן טוב לאביו, כך הבלש גרהאם שבתחילה נתפס כאחד שמשתמש בנשים אבל אח"כ מתגלה כבן מסור, השוטר הנסן שמתגלה בתחילת הסרט כרגיש ובסופו יורה בפיטר כאחרון הגזענים וכו'.

”שקיעתה של הוליווד” – סוף שנות הארבעים

בסוף שנות הארבעים החלה הוליווד לאבד מיוקרתה המקצועית, והכנסותיה ממכירת כרטיסים לקהל הצופים ירדו. אלפי בתי קולנוע נסגרו בארצות הברית, וכמות הפקות הסרטים ירדה לכשני שליש. הוליווד נדרשה להתארגן מחדש ולעכל את השינויים הכלכליים, החברתיים והקולנועיים של העולם לאחר מלחמת העולם השנייה. שלושה גורמים מרכזיים הביאו לכך:

1. ”מהפכת הטלוויזיה” – הופעת הטלוויזיה בחיי היום יום הנחיתה מהלומה קשה על הקולנוע. היתה זו פריצת דרך טכנולוגית שהביאה למשבר קשה בתעשיית הקולנוע. במהלך העשור פחת מספר הצופים בקולנוע בארה”ב בחמישים אחוז, מ – 90 מיליון צופים בשבוע ב – 1948 ל – 70 מיליון ב – 1949 60 מיליון ב – 1950 ועד ל – 40 מיליון צופים בשבוע באמצע שנות החמישים. הוליווד ניסתה להילחם בטלוויזיה מלחמת חורמה. בראש ובראשונה האולפנים אסרו על השחקנים שהיו חתומים איתם על חוזה עבודה להופיע בטלוויזיה. בנוסף לכך הוליווד ניסתה להילחם באמצעות הטכנולוגיה, בכך שהציעה מסך גדול עמוק וצבעוני, לעומת הטלוויזיה שהיתה קטנה, שטוחה, ושידרה בשחור ולבן. ”הסינרמה” שפותחה בשנת 1952 היתה מעין מסך משולש, אך הדבר לא תפס וכיום משתמשים בשיטה זו רק כאשר מראים סרטים לתיירים (הקרנה בשלוש מקרנות) באמצע שנות השישים פותח המסך הרחב שהגדיל את הייחס בין אורך לרוחב המסך מ 1:1 ל – 1:1.33. בכך התרחק הקולנוע מהצורה הריבועית שאיפיינה את הטלוויזיה וקיבל צורה מלבנית הנהוגה כד היום. לאחר מכן פותח ה”סינמסקופ” בו הייחס בין אורך המסך לרוחבו גדל ל – 1:2.35. פיתוח זה נקלט היטב וכיום משתמשים בו בעיקר בסרטים “אפיים” – מערבונים, סרטי מלחמה, הסטוריה או מחזות זמר. הגודל במקרה זה כן קובע, והינו בעל עוצמה ויזואלית גדולה. היה גם נסיון ליצור קולנוע תלת מימדי, אך נסיון זה

נכשל עקב צורך הצופים להרכיב משקפיים מיוחדות, מאמץ שהפריע לחוויה הקולנועית. גם פיתוח זה מיועד כיום בעיקר למבקרים ביורו דסני וכו'. נסיון טכני נוסף לשיפור איכות התמונה היה צילום בסרט בין 70 מ"מ במקום הצילום המקובל ב – 35 מ"מ. התמונה אמנם השתפרה והפער בין הקולנוע לטלוויזיה גדל, אך לא היתה לכך הצדקה כלכלית הואיל ועלות החומר הוכפלה.

2. **שינוי באקלים הפוליטי** – החרפת המלחמה הקרה בין ארה"ב לבריה"מ הובילה לשינויים באווירה הפוליטית, ולפתיחת "ציז מכשפות" בשנת 1947 ע"י הסנטור ג'וזף מקארטי. הקונגרס התמקד בהוליווד עקב האופי הליברלי המוחצן שלה, הכוח הרב שלה, ויכולתה להגיע ללב ההמון.

באוקטובר 1947 יצאה "הוועדה המיוחדת לחקירות של פעילות אנטי אמריקאית" לבער את הקומוניזם מהקולנוע. עשרות עדים מתעשיית הקולנוע נעצרו עקב בזיון הוועדה. היתה זו ראשיתה של "הרשימה השחורה" של יוצרים שעבודתם הופסקה עקב חוסר רצונם להכריז על עצמם ככאלה שאינם קומוניסטים, וכהוכחה לכך לתת שמות חבריהם שנחשדו בפעילות אנטי אמריקנית. רבים מיוצריה החשובים של הוליווד ובראשם צ'ארלי צ'פלין נאלצו לברוח לארופה או סבלו מהטרדות בלתי פוסקות של הממסד (צ'אפלין לא נאלץ לברוח לאירופה אם כי כניסתו לארה"ב לא אושרה באחת הפעמים שהגיע אליה). יוצרים אחרים נאלצו לעבוד תחת שם בדוי, ורבים אחרים הלשינו על חבריהם. אקלים פוליטי זה פגע קשות באכות הקולנוע שנוצר.

3. **בחינה מחודשת של הקולנוע** – תהליך שהחל בארופה לאחר המלחמה ואילץ גם את הקולנוע האמריקני לבצע בדק בית ולהגדיר מחדש את הקולנוע ההוליוודי. ראוי לציין שבמשאל שנערך בארה"ב בשנת 1977 ע"י המכון האמריקני לקולנוע על הסרטים הטובים ביותר שנעשו בהוליווד, נבחר במקום הראשון מבין אלף סרטים הסרט "חלף עם הרוח" משנת 1939 במקום השני "האזרח קיין" משנת 1941 ו"קזבלנקה" משנת 1942. שלושת הסרטים הללו נוצרו בין השנים 1939 – 1942 שנים שנחשבו כ"תור הזהב" של הוליווד. תוצאות המשאל לא מחייבות בהכרח שסרטים אלו הינם הטובים ביותר אך בהחלט יש בו כדי להצביע על המקום החשוב שהם תופסים בתודעת הקולנוע האמריקני.

סחרור המוות של הוליווד

לאחרונה, בישר ה"לוס אנג'לס טיימס" לקוראיו שהרווחים "לא סתם יורדים, הם צונחים". "לאחר 100 שנות צפייה בקולנוע, האם יהיו 100 נוספות?" שאל ה"סולט לייק טריביון". בעיתון הפנו אצבע מאשימה כלפי הכוכבים שמאפילים על הסרטים שבהם הם מופיעים, והתייחסו להופעתו המוקיונית של טום קרוז בתוכניתה של אופרה וינפרי לקידום "מלחמת העולמות". מבקר הקולנוע הימני מייקל מדווד תלה את האשמה בנטיות הליברליות המתבטאות בסרטים, וסיכם במלים: "זה בגלל הערכים, טמבלים". אחרים

הצביעו על נגיסת סרטי הדי-זי-די בהכנסות ועל פרק הזמן ההולך ומתקצר בין הקרנת הבכורה של סרט בבתי הקולנוע לבין הופעתו בדי-זי-די - שלושה חודשים בלבד. אחד המנהלים הבכירים בתעשיית הקולנוע הזהיר מפני מה שהוא מכנה "סחרור המוות של הוליווד". נראה שהצופים מעדיפים להמתין בנחת עד שישככו חגיגות ההפצה של הסרט, ואז לצפות בו בבית. פירושו של דבר שלסרטים עתירי תקציב יש כעת אף פחות זמן להפגין את ביצועיהם לפני שבתי הקולנוע מורידים אותם מהאקרנים.

הסחרור בהוליווד הגיע ממצב שבו תקציב של 100 מיליון דולר נחשב לסיכון, למצב שבו מאמינים שתקציב כזה יגדיל את סיכויי ההצלחה של סרט". כעת אמנם נעשים יותר סרטים עתירי תקציב, אבל הקהל שלהם לא גדל, והתוצאה היא שיותר סרטים של 150 מיליון דולר מתחרים ביניהם על אותה טריטוריה קטנה, כמו פינגווינים הנצמדים זה לזה על קרחון נמס. אין ספק שהצלחתם של סרטים תיעודיים כמו "משפחת הקיסרים", שמצטרף ללהיטים כמו "פרנהייט 11/9", "לאכול בגדול" ו"ציפורים נודדות", היא בעיטה בפרצופם של גיבורי העל מחוברות הקומיקס. בעידן שבו רוב האולפנים מגישים תפריט שעיקרו פנטסיה דיגיטלית - הציבור שמשתוקק לקצת מציאות צריך לפנות למקום אחר כדי לבוא על סיפוקו.

ישנם גם סרטי קיץ שמרוויחים. הם היו אולי תוצאת לקחים ומסקנות שהוסקו בעבר: סרטו של ג'ורג' לוקאס "מלחמת הכוכבים - נקמת הסית" שהרוויח כ- 378 מיליון דולר, וסרטו של סטיבן ספילברג "מלחמת העולמות", שגרף 228 מיליון דולר. שני הסרטים היו קודרים ולוחמניים בצורה יוצאת דופן יחסית לסרטי קיץ, והם מדגימים את השינויים הגדולים שעברו על תעשיית הקולנוע ב-30 השנים האחרונות, מאז שהכריז סרטו של ספילברג "מלתעות" על הקיץ כעל עונת הציד הבלתי מעורערת של האולפנים.

גם "באטמן מתחיל" הצטרף ל"מלחמת הכוכבים - נקמת הסית" ול"מלחמת העולמות", ועבר את רף 200 מיליון הדולר - מספיק כדי לתהות אם באמת יש שפל במכירות הכרטיסים או שכמו כל דבר אחר, התגובות בהוליווד היו מוגזמות. ובכל זאת, המספרים אכן מאשרים את קיומה של מגמה היסטורית רחבה יותר, שרק אנשים מעטים בהוליווד יודו בה - מגמה שהסתתרה בשנים האחרונות מאחורי כל הדיבורים על שיאים שנשברו: עקומת הקהל היוצא לבתי הקולנוע נמצאת במגמה של ירידה כבר עשרות שנים. ב-1948 הלכו 65% מהאוכלוסייה האמריקאית לסרט פעם בשבוע. בשנת 2004 ירד מספר זה ל-10%. כאשר "חלף עם הרוח" הגיע לבתי הקולנוע, הלכו 90 מיליון אמריקאים מדי שבוע לבית הקולנוע כעניין שבשגרה. ב-1947 ההכנסות מקופות בתי הקולנוע היו 95% מהכנסות האולפנים, כיום הן רק כחמישית מהן. סיפורה של הוליווד בעשורים שחלפו הוא סיפורה של מערכת היחסים שהיא מנהלת עם תעשיית הבידור הביתי - מבוהלת, תחרותית, נוטרת טינה, טפילית. בתקופת "חלף עם הרוח" שליטת האולפנים היתה חזקה הרבה יותר". צפייה בסרטים היתה 90% מפעילות הפנאי של האוכלוסייה, כיום הם אולי 10% ויש

מבחר גדול של אפשרויות בידור. כל סרט נאבק לא רק בסרטים אחרים אלא בערב רב של צורות בידור: קונצרטים, מוסיקה, ערוצי כבלים, ערוצי לוויין. סרטי ראויה מתחרים בתוכניות טלוויזיה משובחות כמו "הסופרנוס" ו"אבודים", או כל סדרת ריאליטי אחרת, והטלוויזיה מנצחת. לנסות לבחון את סימני החיים של הוליווד זה קצת כמו לנסות לבדוק את הדופק של אתלט אולימפי שסובל מהיפוכונדריה קשה: רגע אחד הוא נושם את נשימתו האחרונה, ברגע השני הוא צובר שלל שיאים חדשים כבדרך אגב. בכל רגעי המשבר של העשורים האחרונים מישהו הציל את התעשייה ברגע האחרון: התפתחות הטכנולוגיה הדיגיטלית בתחילת שנות ה-90, התרחבות השווקים הבינלאומיים, צאת הדי-וי-די ב-1996. מבחינות רבות ייתכן שדווקא הדי-וי-די יהיה המוצא של האולפנים מפקק סרטי הראווה שבתוכו הם תקועים כעת. "ריי" הסרט הביוגרפי על ריי צ'רלס, הרוויח רק 75 מיליון דולר בקופות, אבל פיצה על כך ב-120 מיליון דולר ממכירות סרטי די-וי-די.

ז'אנרים בקולנוע

כאשר משייכים סרט לז'אנר מסויים, למה הכוונה? מהו הז'אנר, ומה היא המשמעות של סרט המשתיך לז'אנר?

"ז'אנר" – סרט/תכנית המעוצבת על פי נוסחה קבועה המשלבת מערכת של שימוש בקודים ומוסכמות של סיפורים אופייניים, דמויות קבועות, תלבושות, מיקום, טכניקת צילום, קצב, ושימוש בפס קול קבועים. השיוך לז'אנר מסויים (קומדיה) מחייב קבלת המסגרת שלו שבאה לידי ביטוי בתוכן, אפיון הדמויות, נוסחת העלילה והמראה החזותי. הקודים של הז'אנר משותפים גם ליוצר של הסרט וגם לצופים בו. את הייחס אל הז'אנר אפשר להשוות לייחס אל משחקי הספורט. לכל סוג ספורט ישנם כללים וחוקים משלו. ולמרות שהכללים והחוקים ברורים ומוגדרים, עדיין כל משחק שונה מהשני.

כך גם בסרטי הז'אנר. ההתרחשויות המרכזיות צפויות מראש, הצופה לא מצפה להרבה הפתעות. ההנאה נוצרת מהמתח שנוצר בזכות השינויים הקטנים בסיפור המיוחדים רק לו. הזאנרים השונים הינם תוצאה של שינויים בהלך הרוח החברתי. הז'אנר יכול להיות סוג של טרנד חברתי (טרנד – סגנון). ישנם ז'אנרים הניתנים בקלות לזיהוי, כגון "מערבונים", "סרטי גנגסטרים", "סרטי מדע בדיוני".

"מערבון" – סוג סרט המתרחש כמעט תמיד בספר האמריקאי (ספר – אזור רחוק מהמרכז), במאה ה-19. תבנית הנוף הינה של מרחבים פתוחים במערב הפרוע של אמריקה הצפונית. הביגוד, והתפאורה הינם קבועים וחוזרים על עצמן, כך גם ברוב סיפורי התוכן.

"סרטי הגנגסטרים" – מתרחשים בד"כ באזור העיר, בשנות העשרים והשלשים של המאה העשרים. חלקם מתבסס על עובדות הסטוריות כגון "תקופת היובש" בה היה איסור על שתיית ומכירתם של משקאות חריפים בארה"ב, ונסיון ההשתלטות של המאפיה על עסקים אלו.

"סרטי המדע הבדיוני" – מתאפיינים בהמצאת תפאורה ייחודית עבור עולם העתיד, עולם

בדיוני שעבר שינוי מהפכני בכל הקשור להתפתחות הטכנולוגית.

השיטה ההוליוודית מתבססת על היצר ועל סיפוק הפנטזיות, ולכן ישנה חשיבות גדולה לזיהוי הז'אנר ע"י הצופה תוך כדי הכרת חוקיו.

לא כל הז'אנרים הקולנועיים ניתנים לזיהוי פשוט כמו הז'אנרים שהתייחסנו עד כאן. האם העובדה שדמויות בסרט מסויים שרות ורוקדות, משייכת את הסרט באופן אוטומטי לסגנון ה"מחזמר"?

ישנם סרטים שניתן להגדירם בקלות כ"קומדייה", כגון "קומדיות הסלפסטיק", או "קומדיות המצבים", אך ישנם סרטים שהם רציניים ומשעשים כאחד, ולא כל סרט שבעלילתו שזורת כמה בדיחות הופך פתאום להיות קומדיה.

הנטייה בהוליווד כיום מעט שונה מבעבר, וישנה נטייה לערבב בסרט אחד מרכיבים מז'אנרים שונים, וליצור מעין פלורליזם (ריבוי דעות) ז'אנרי. כל ז'אנר בנוי מנוסחה.

"נוסחה" – הינה סדרה של פעולות שחוזרות ונשנות, ושמסתיימות בתוצאה צפויה מראש. לכל ז'אנר הנוסחה הייחודית שלובסרטי ההרפתקאות למשל, תמיד יהיה אסון טבע, או משבר בלתי צפוי שיעמיד במבחן גיבור יחיד, או קבוצה של אנשים. במערבונים, תמיד יהיו עימותים בין שני יריבים או שתי קבוצות. לסרטי עלילה ישנה נוסחה קבועה, כמו הנוסחה המקובלת של "נער פוגש נערה", או "נער מאבד נערה" וכו'.

הנאת הצופים נגרמת עקב היכרותם עם הז'אנר והצפייה לכך שבסופו הם יהיו שוב ביחד, למרות כל הפיתולים השונים בעלילה המאפיינת כל סרט לעצמו.

לעומת הנוסחה, בסרט קיימת גם ה"מוסכמה", שהינה יחידה קטנה, ונפרדת.

"מוסכמה" זו פעולה או סצנה מסויימת החוזרת על עצמה בכל סרט (בד"כ בסופו) כגון קרב היריות הבלתי נמנע במערבון בין הגיבור הטוב לגיבור הרע, דואט האוהבים בין הנער והנערה המאוהבים במחזמר, או נצחון בני האדם על המכונות בסרטי המדע הבדיוני.

את היכולת לזהות ז'אנר, הצופה שואב מהידע שמצטבר אצלו לאורך תקופה ממושכת שבה הוא נחשף להרבה סרטים מאותו הז'אנר. הדימוי של כל ז'אנר מאפשר לנו לדעת למה לצפות מסרט השייך לז'אנר מסויים. הדבר נובע מכמה סיבות:

* עקביות בהפעלת התבנית העלילתית (סוף ידוע)

* שימוש חוזר בדמויות סרטאוטיפיות – דמויות עם מאפייני התנהגות קבועים.

* שמירה על הסגנון החזותי המוכר (מקומות צילום, תלבושות, תפאורה וכו').

המשמעות של החזרתיות המרובה בתוכן, בסטראוטיפים, והסגנון החזותי יוצרת מעין "איקונוגרפיה של הסרט".

האיקונון זוהי מילה יוונית שמשמעותה "צלם", ואפשר להתייחס אליה גם כאל סמל. ההבדל בין הנוסחה, המוסכמה והאיקונון אפשר להגדיר ע"י כך שהנוסחה מתייחסת לכל המבנה שעליו בנוי הסרט, המוסכמה מתייחסת לסצנה החוזרת מסרט לסרט, והאיקונון

מתייחס לצורת לבוש אופיינית לסוג דמות מסויים, או חפץ מסויים (מכונית של הגנגסטר, כובע שחור במערבון הסיגר של איש העסקים וכו').

סמלים אלו קיבלו את מעמדם לאחר שימוש חוזר רב פעמי בהם. הסמלים הללו מביאים לזיהוי הדמות עוד בטרם פתחה את פיה או עשתה פעולה כלשהיא, וזאת עקב הנסיון הקודם של הצופה עם אנשים שחבשו כובעים או עשנו סיגר..

ישנן דמויות הנהפכות לאיקונין בעצמן. אלו הן דמויות החוזרות בסרטי המשך ומציגות מערכת שלמה של ערכים מוסריים בעצם נוכחותם הפיסית. דמויות כגון "רמבו" או "רוקי" או סדרת סרטי "מת לחיות".

הצופה יודע ומכיר את הדמות. יודע מה הם ערכיה, במה מאמינה, וכיצד תפעל בכל מצב נתון. דמויות אלו הפכו לסמלים המשדרים מערכת אתית שלמה ומגוון התנהגות צפוי, וכך יכול היה הנשיא רייגן לפנות אל סלווסטר סטלון בשם "רוקי" או השחקן ארנולד שוונצנגר יכול היה להיבחר למשרה המכובדת של מושל קליפורניה, וזאת עקב האנטימיות שלכאורה נוצרת בין הצופה ובין השחקן המגלם את הדמות כך שההבדלים בינו ובין הדמות מטשטשים.

הקומדיה

קומדיה – יצירה דרמטית בעלת תוכן מבדח, הצוחקת למומי האדם ולמגרעות בחברה, ומוקיעה ערכי אדם מדומים או מזוייפים.

היסוד המבדח בקומדיה נובע בעיקר מעיצוב אופיים של הגיבורים, וממצבים משונים ומפתיעים בהתפתחות העלילה. הקומדיה נולדה עם הראינוע (בניגוד למחזמר שנולד עם הוספת הקול לקולנוע) והוסיפה לצמוח עם הקולנוע.

הקומדיה היתה תמיד אחד הז'אנרים הבולטים בהוליווד. רבים מהיוצרים החשובים של הקולנוע האמריקני, התמחו בה. הקומדייה איפיינה את הסרט האילם. הפופולאריות שלה נבעה בעיקר מיכולתה להתגבר על מחסום השפה. מצבים הומוריסטיים אפשר להבין גם ללא צורך בדיבור.

הקומדיה התפתחה מהתיאטרון והינה קדומה אפילו לטרגדיה. הקומדיה נובעת מהצרכים הבסיסיים ביותר של האדם. (נתינת דוגמה מתוך הסרט ההיסטוריה המטורפת של העולם – מל ברוקס: השתנה במערות, 15 הדברות)

– תהליך ההומור הינו תהליך מורכב המכוון לכמה היבטים :

היבט ריגושי של ההומור :

מטרת הבדיחה הינה לאפשר ביטוי של תוקפנות ודחפים מיניים שאינם יכולים לבוא בצורה חופשית, בעיקר בשל מחסומים תרבותיים וחברתיים. הבדיחה מהווה דרך עקיפה לבטא דברים אסורים. האדם מפיק הנאה מעקיפת הצנזורה התרבותית. הצחוק נתפס כמשחרר אנרגיה כשגם המספר וגם המאזין שותפים לתהליך. הקהל יכול להרשות לעצמו להנות מההומור כי זה לא הוא שפוגע ולכן רגשות האשם נחסכים ממנו. פרויד טען כי תפקיד ההומור הינו להעניק סיפוק ועונג ע"י מתן אפשרות לבטא נטייה כלשהיא אשר ללא ההומור היתה נשארת חבויה ובלתי מסופקת. ההומור טען פרויד יחד עם החלום, מאפשרים לאדם להשתחרר מכבליו. רוב יוצרי ההומור המיני הינם גברים והסיבה לכך שמבחינה תרבותית, לנשים ישנה פחות לגיטימציה להתעסק בהומור מיני. לגברים ישנן יותר חולשות שעלולות לעורר חרדה ולכן השימוש האינטנסיבי בסוג ההומור זה בא לנסות להפחית את אותה חרדה.

היבט חברתי של ההומור :

ההומור הינו מכשיר חינוכי שמופעל נגד אדם שמעשיו אינם מקובלים בחברה. הצחוק הוא מעין פעולת ענישה כדי להחזיר לתלם את מי שחרג ממנו. זהו מעין מנגנון לחץ חברתי. ההומור משתלב גם בתוך מערכת יחסים בינאישית – הוא תורם לאהדה כלפי מי שמצחיק אותנו. הוא יוצר אווירה נינוחה בקבוצה. דרך ההומור ניתן להביע בצורה טובה יותר את עמדתך.

היבט של מנגנוני הגנה :

ההומור משחרר ממתח וממצבי חרדה. ההנאה מההומור מתורגמת לצחוק. ישנם שני סוגי הומור כמנגנוני הגנה :

הומור שחור – ציניות – מאפשר לאדם להתגונן מפני דברים שמפחידים אותו. זהו סוג של התמודדות עם הסכנה. יש כאן נסיון לשלוט בסיטואציה המפחידה.

הומור עצמי – אופייני ליהודים. זהו מנגנון הגנה נגד החולשות של עצמך או הקבוצה אליה אתה משתייך, ולא כנגד משהוא חיצוני. הדבר מראה על מודעות עצמית גבוהה.

ההומור העצמי מונע גם בקורת נגדך, ומנטרל את פעולת האחר תוך כדי תרומה להערכה עצמית גבוהה יותר מצד הסביבה (לשמנים הומור עצמי מפותח. להיפוכונדרים הומור עצמי מפותח). ההומור מאפשר לאדם להשיג עליונות. אדלר טען ויצא מנקודת הנחה כי לכל אדם יש תסביך נחיתות. ההומור הינו דרך מרכזית להשיג עליונות על משהוא או משהוא, וזאת ע"י הקטנתו באמצעות הפניית הומור נגדו. גם עליונות רגעית נותנת לנו סיפוק. ההומורגם מאפשר לנו "לנקום" במי שמתסכל אותנו. אותו ההומור המופנה כנגד בעלי הסמכות בחברה, מצחיק יותר מהומור שמופעל כנגד אנשים רגילים. ההומור כנגד בעלי הסמכות הופך אותם ולו למשך זמן קצר למגוכחים, וכך משיג ההומור את מטרתו : לרגע מסויים יש עליונות על אותם בעלי תפקיד וכך גם אנו משחררים אנרגיה החוצה (קתרזיס) באמצעות הצחוק.

עם הופעת הראינוע, בסרט האילם, האובייקט הקומי הראשוני והבסיסי ביותר הינו גוף האדם. הפעולות הפיסיות הפשוטות ביותר : אכילה, שתייה, נפילה וכו'. הקומדיה נעשתה ע"י היכולת של השחקנים לשפר ביצועים פיסיים. צ'אפלין בתחילת דרכו הופיע כמצחיקן בסדרה של נפילות כואבות שהדגימו את יכולתו הפיסית ושליטתו המוחלטת בגופו. חלק גדול מהקומיקאים היו אתלטים. במהלך השנים התווספו הרבה דמויות שהאפיון הקומי שלהם היה אפיון פיזי כגון השמן והרזה. עד היום ישנן דמויות שהאפיון הקומי שלהם הוא האפיון הפיסי (מיסטר בין, וודי אלן).

המעבר לקולנוע הפך את הקומדיות ליותר מילוליות. הסרט המדבר איפשר לצופים לראות וגם להקשיב, כלומר הקומדיה הפכה (או בעצם הוסיפה) את האלמנט של האינטלקט לאלמנט הפיזי. הגיבור הופך להיות מאובחן פחות בתכונות גופניות והקומדיה הופכת להיות מורכבת יותר.

הדמויות הפכו מדמויות שטוחות - דמויות חד מימדיות שאין בהן מעבר למה שרואים ושאינה מורכבת, לדמויות עגולות - דמות מורכבת בעלת הרבה פנים, בעלת יתרונות, חסרונות, וכו'.

הקומדיה באירופה אימצה מהר מאוד את עקרונות הסרט המדבר. הקומדיה האמריקאית אז וגם במקרים רבים כיום משלבת עקרונות מהסרט האילם והמדבר. חלק גדול מהדמויות בקומדיות היו "ליצנים" שהגיעו הישר מן הבמות בברודוויי. הם שלבו תכונות פיסיות בסרט המדבר. מייצגים בולטים של תקופת המעבר בומדיה מהסרט האילם לסרט המדבר הם "**האחים מרקס**" שהגיעו מברודוויי לבמה הקולנועית, והביאו איתם את הכשרונות הבימתיים החזותיים. הקומדיות שלהם נשאו אופי אנרכיסטי (נגד הסדר החברתי הקיים) והתבססו על כישוריהם. **האחים מרקס** צחקו בסרטים שלהם בעיקר על החברה הגבוהה, הסנוביות, הנהנתנות מהכסף וכו'. הקומדיות שלהם היו הראשונות שהתייחסו לסקס ולאהבה בצורה בוטה. האחים מרקס העמידו את ההתלבטות הגברית בבחירה בין דמות האישה היפה והחטובה - מושא לאהבה ולתשוקה מצד הגבר אך המעמללת את חייו, ומצד שני העמידה מולה את האישה שאיננה מושכת פיזית, לא נעימת מראה, אבל עם הרבה כסף. ארבעה אחים הרכיבו את האחים מרקס :

גראוצ'ו מרקס - שהיה הבולט והמצחיק מביניהם. דמותו היתה בעלת משקפיים והוא היה רודף בצע. דמותו לא היתה מפסיקה לדבר. הדיבור היה הנשק העיקרי שלו, והיה בד"כ חסר הגיון. הוא היה עובר מנושא לנושא ולעיתים הקשר בין הנושאים היה מקרי ביותר.

גם כאדם היה גראוצ'ו מרקס מצחיק וטבע כמה אמרות ידועות :

"תנו לי ספה נוחה, כלב, ספר טוב ואשה יפה. אחר כך תשלחו את הכלב לקחא את הספר במקום אחר, ואני יוכל להמת קצת"

בנוסף לכך טען שאינו מוכן להיות חבר במועדון חברים שמוכן לקבל אותו כחבר כנראה הוא אינו ברמה..

הארפו מרקס - בדמות החרש אילם שלעיתים מוציא קולות לא ברורים. הארפו היה עלתקן הליצן שהגיע עוד מתקופת הסרט האילם.

צ'יקו מרקס - חובש כובע תמידי ומשתמש במשחקי מילים מטופשים שתפקידם להכניס את הצופים למבוך מילולי בעזרת מילים בעלות הרבה משמעויות.

זפו מרקס - שהיה הפחות ידוע מבין האחים ודמותו היתה יותר סנטימנטלית. לא שיחק בכל סרטיהם.

ניתן לראות סוגים שונים של סרטי קומדיה :

"קומדיית טעויות" – קומדיה שנובעת מתוך טעות בסיסית אחת (בד"כ טעות טפשית בזיהוי), טעות המובילה לסדרה של טעויות שהולכת וגדלה עד לסוף בו הכל מתבהר. **"פגוש את ההורים"**, **"הגורו"**, ועוד רבים אחרים.

"קומדיית סלפסטיק" – הסוג הנחות יותר של הקומדיה – עוסק בעיקר באלימות ותוקפנות. סלפ – מכה, סטיק – מקל. סרטיו של צ'אפלין היו קומדיית סלפסטיק. עוגה בפרצוף, החלקה על בננה הם מהסימנים הבולטים של הסלפסטיק.

"קומדיית מצבים" – מבוססת על מבנה קבוע הכולל בתוכו שלבים שונים: סדר, בעייה, הסתבכות הבעייה, ומציאת הפיתרון. קומדיית המצבים הינה ז'אנר מאוד פופולארי בטלוויזיה. סרטי וודי אלן, **"הכי טוב שיש"**, **"בוא נדבר על זה"**, **"בתול בן 40"** ועוד. **"פארודיה"** – יצירה שנכתבה מתוך חיקוי ליצירה רצינית, והיא לועגת לה בצורה שנונה. היא שומרת על המבנה האומנותי, אך הצורה היא נלעגת. **"האקדח מת מצחוק"**, סדרת סרטי **אוסטין פאואר** (פרודיה על סרטי ג'ימס בונד), מל ברוקס – **"רובין הוד, גברים בגטקס"** **"קומדיית אבסורד"** – מבנה שנוצר מתוך שגיאה אנושית פשוטה, או שאלה חברתית כלשהיא שמועצמת עד לקיצוניות הכי רחוקה. הקומדיה של האבסורד הינה כלי מצויין לחשיפת כל המגוון בגישה האנושית למצבים וערכים שונים. סרטי **"השמן והרזה"**, **"מותק הילדים התכווצו"**, **"חתול שחור חתול לבן"** וכו'.

וודי אלן

וודי אלן נולד ב – 1.12.35 בשם סטיוארט אלן קניסברג בברוקלין ניו יורק. אלן הינו ממוצא יהודי בעל הומור מטורף שמעמיד את עצמו ואת בעיית הזהות שלו במרכז יצירתו לכל אורך שנותיו.

וודי אלן מציע את סרטיו כמעין אינציקלופדיה אנושית של קולנוע בטעם אישי, שהולכת ומוסיפה כרכים במהירות אדירה של לפחות סרט בשנה תהליך שמתרחש למעלה מארבעים שנה.

אזור המחייה והפעולה של אלן הוא במנהטן, ניו יורק. מכיוון וגדל בברוקלין, מנהטן שימשה לגביו תמיד כגן עדן. המפגש איתה שינה את חייו. בכל עשרות סרטיו ניו יורק לעולם לא מלוכלכת או מתפוררת. היא תמיד נוצצת, תמיד מבעבעת, וחייה במהירות. אלן תמיד העריץ את האנשים שגרו במנהטן. הוא חש ששם הוא יכול להינות מכל העולמות – תיארטון, מועדונים, ובעיקר קולנוע. אלן התאהב בכל הסרטים שהתרחשו בניו יורק, ושנפתחו בלונג שוט פנורמי שהציג את גורדי השחקים בעיר.

בשנת 52 בהיותו בן 17, אלן החליט לשנות את שמו. באותם ימים הוא החל לשלוח בדיחות לעיתון, ולא רצה שחבריו לכיתה יזהו אותו. הוא גם חשב ששמו יהווה נטל כבד מידי על צווארו של מי שרוצה להצחיק. הוא חיפש שם קליט שיזכר כבר משמיעה ראשונה, וכך הוא בחר את השם "וודי".

בראשית דרכו כתב אלן תסריטים והופיע לרגעים ספורים בתפקידים קטנים בסרטים של אחרים. לבסוף עשה את סרט הראשון "קח את הכסף וברח" בשנת 1969. סרט זה היווה את הבסיס ליסודות ההומור שלו – רווי בדיחות עצמיות באשר למקורותיו היהודיים ולעכבות המיניות שלו הקשורות למרהאו החיצוני.

גיבוריו הם ברובם אנטי גיבורים, אנשים מבולבלים, חסרי ביטחון עצמי לחלוטין, שלומיאליים, ולא יוצלחים במערכות היחסים שהם מנסים לפתח עם נשותיהם. וודי אלן יצר ז'אנר משל עצמו עם חוקים לעצמו. סוף הסיפור הוא לא תמיד טוב, או ליתר דיוק תמיד לא טוב.

בנוסף לכך אלן הרבה להשתמש בחומרים אוטוביוגרפיים, בנות זוגו במרבית סרטיו היתה בעותה עת גם בת זוגו בחיים. סביבת חייו האמיתיים משתקפת גם בסרטיו – העלית האינטלקטואלית של רובע מנהטן בניו יורק. אלן הרבה לשתף בסרטיו דמויות הלקוחות מעולם הבידור האמריקני וכמו כן הרבה להתייחס לסרטים אחרים בסרטיו – הומאז.

וודי אלן מעולם לא ראה את עצמו כחלק מתעשיית הקולנוע ההוליוודית וכשייך למישהוא מהאולפנים הגדולים שמפיקים סרטים לשם עשיית רווחים כספיים. יחד עם זאת אלן היה מועמד ל זכייה באוסקר ההוליוודי 22 פעמים כבמאי, שחקן, תסריט מקורי והסרט הטוב ביותר. אלן עצמו גם לא השתתף בפסטיבלי קולנוע, אם כי סרטיו תמיד זכו להצלחה והקהל אהבם כמעט בכל מקום. סרטיו הטובים והמצחיקים ביותר הם דווקא סרטים העוסקים בהוליווד, למרות שרק מספר פעמים מועט בחייו ביקר בהוליווד, וגם על זה עוסקת עלילת אחד מסרטיו המפורסמים "הרומן שלי עם אנני".

בשנת 2003 הגיע אלן לראשונה לטקס האוסקר שיוחד למחווה לנוי יורק לאחר אסון התאומים, ואלן כאחד שחי ופועל בניו יורק כל חייו הרגיש צורך להופיע באופן חד פעמי למען תושבי העיר. אלן גם לא הרבה לצאת הרבה מחייו מניו יורק, למרות שאת פריז והצרפתים הוא אוהב. לכן לפני כשנה הסכים אלן להגיע לבכורת הפסטיבל והצגת סרטו "סוף הוליוודי" בפתחת הפסטיבל הסרטים בקאן. למרות זאת אלן לא הסכים להיות בוועדת השופטים של התחרות מכיוון ולטענתו אין הוא מתיימר לשפוט עבודתו של מישהוא אחר ולדרג אותה כסרט טוב או לא.

אלן נהג לצלם את סרטיו בסודיות מוחלטת. אין פרטים או הדלפות. אלן פוחד מהתערבויות בהליך האומנותי ומעין הרע. אלן מעולם לא הסכים עם המבקרים של סרטיו שניסו להדביק לו כל מיני תיאוריות וגישות. כל מה שהוא רצה לטענתו הוא לסחוט מהצופים צחוקים ולבדר אותם.

אלן הרבה לשלב בסרטיו מאפיינים מודרניים:

"שבירת הקודים הקלאסיים" – מבנה הסרט אינו ליניארי. אלן קופץ בסיפור מנקודת זמן אחת למשנה ללא קשר. המציאות בסרט והמציאות הפקטיבית מתערבבים עד שלעיתים הצופים אינם יודעים באיזו מציאות הם צופים. אלן משתמש בעריה שונה, תזזיתית וקופצת, זוויות צילום שונות כחלק מהעלילה (הוצאת גיבוריו מפוקוס). מסרטיו הינם ביקורת על אמצעי תקשורת ההמונים למרות שהוא חלק ממנה.

קולנוע רפלקסיבי – אלן מרבה לעסוק בקשר שבין הקולנוע ובין המציאות. דמויותיו הפקטיביות "מתכתבות" עם דמויותיהן במציאות ולהיפך. הקולנוע עבור אלן/הארי הינו כלי להעביר את חייו נטולי הזוהר לטעמו, לצופים.

ציטוטים קולנועיים – שחקן אותה סם הינו סרט המהווה מעין הצדעה לסרט קזבלנקה.

טישטוש הגבולות – בסרטיו של אלן הרבה פעמים יש סרט בתוך סרט בתוך סרט. חייו האמיתיים מתערבבים עם יצירתו והחיים של הגיבורים שהוא יוצר.

שיתוף הצופה – הצופה מעין שותף ליצירה. תפקידו בפענוח הסרט מהווה לעיתים משקל גדול יותר מעצם העלילה. במקרים רבים אלן מראה לצופה את העלילה ומבקש ממנו להיות השופט. כיצד זה נעשה? ע"י המבנה של סרט בתוך סרט, או פנייה ישירה אל הצופים, ואז תפקיד חלק מהדמויות הראשיות הוא כתפקיד של צופים.

"שחק אותה סם" – 1972

סרטו השלישי של וודי אלן. אלן מגלם את דמותו של אלן שהינו היפוכונדר שמעצבן את אשתו והיא נוטשת אותו. חברו הטוב ביותר (מעצבן בפני עצמו) ואשתו הנויירוטית מנסים להכיר לו נשים. אבל אלן נכשל שוב ושוב בניסיונותיו להרשים אותן. אלן מעריץ את בוגארט, כוכב הסרט "קזבלנקה", אך בניגוד אליו אלן עושה את הדבר הלא נכון במקום הלא נכון ובצורה הלא נכונה. הוא שופך על עצמו כמות מופרזת של אפטר שייב, הוא מפגין חוסר ביטחון עצמי ועצבנות מוגזמת, הוא מעיף דברים מידי ועושה נזקים סביבתיים בכל אשר יילך, והוא מנגב את רגליו השעירות באמבטיה אל מול עיני הצופים. דמותו של בוגארט כגבר האולטימטיבי מלווה אותו לאורך כל הסרט, והוא מתייעץ איתה שוב ושוב ושופך את ליבו לפניה.

אלן מתאהב בלינדה, אשתו של חברו הטוב. היא מבינה, רגישה, מתעניינת בו ובעיסוקיו, והיא אפילו היפוכונדרית כמוהו ועסוקה בתרופות שלה באובססיביות כמוהו. כשאלן זוכה בסוף באהובתו, בעלה מגלה זאת ופורש, אבל בדיוק אז מגלה האישה שהיא אוהבת באמת את בעלה, ולא את אלן. היא עוזבת את אלן ורצה אחרי בעלה לשדה התעופה, ושם, במקום המיתולוגי ההוא, שכל כך אפיין את דמות הגיבור של אלן שבו נשא בוגארט את נאמו המקריב וההירואי, נושא אלן את אותו נאום עצמו, גם אם הוא לא מתאים בדיוק לסיטואציה, ו"מוותר" כביכול על האישה לטובת החבר. כביכול – מכיוון שהיא עצמה ויתרה עליו עוד קודם לכן.

אף על פי כן מעניק וודי אלן לגיבורו רגע אחד של חסד, כאשר זה לוקח על עצמו את כל האחריות לבגידה, ומסיר בגינטלמניות כל אשמה מכתפיה של אשת החבר וזאת כדי "לטהר" אותה בעיני בעלה.

הסצנה בשדה התעופה מצולמת כחיקוי מושלם למקבילתה ב"קזבלנקה". הכובע של הגברת, העשן, המטוס, ואפילו רוב הדיאלוגים. רק שלא כמו בוגארט הנמוך במציאות ומוגבה במתכוון בצילומי הסרט, אלן נותר נמוך, ואילו היא – דיאן קיטון – גבוהה ממנו. כמו בחיים, ולא כמו בסרטים.

ובכל זאת בסוף הסרט מתרחשת גאולה. לא של העולם, כמו שנרמז ב"קזבלנקה", אלא של אלן עצמו. הוא נפרד מצילו של בוגארט בסוג של ניתוח כריתת חבל הטבור.

"תחילתה של ידידות מופלאה" מתרחשת בין אלן ובין עצמו. הוא פוסע בתמונת הסיום המשוחזרת ואין איש עימו.

וודי אלן מצליח בעזרת האירוניה העצמית לבנות גיבור ששמו כשמו – אלן, שחייו הקטנים והמעצבנים מובילים אותו במסלול תסריטאי מתוחכם לנקודה שבה הוא יכול לצטט את

משפטיו המופלאים של המפרי בוגארט. במקום לבכות לאור הסוף העצוב, אנו צוחקים. עליו, או על עצמינו, כי אלן הוא בעצם אנחנו, ולא בוגארט.

איזה גיבור עדיף? התשובה לכך קשורה לשאלת תפקידו של הקולנוע כספק חלומות, או משקף מציאות. הצופים, צרכני הקולנוע, זקוקים לשניהם. אחד שיספק להם את עצמם על חולשותיהם, והשני בשביל שיגדיר להם את חלומותיהם.

בוגארט הינו הגיבור האמריקני. זה שמספק ומגדיר את החלומות של הצופים. זה שהיינו רוצים להראות ולדבר כמותו. אלן, הינו הגיבור מהסוג השני. האנטי גיבור הוא מספק את הכנות והאותנטיות. הוא מספק את האישור והשחרור שבידיעה שאנחנו לא מושלמים. השלמות הפנימית תושג בבחירתו ובהבנתו של האדם כי הוא לא מושלם מצד אחד, אבל אותנטי ונאמן לעצמו מהצד השני.

זהו כוחו של אלן שמקפיד בכל סרטיו להיות נאמן לדמותו האנושית המרירה אך המאוד שנונה. הגיבורים שהורמו מעל העם למעמד של אלים ו"הסוף הטוב" HAPPY END, היו ממאפייניה הבוטים ביותר של הוליווד הקלאסית. בין אם הסיבה לכך היתה אידיאולוגית אמיתית, או שהיא היתה כלכלית טהורה. גם מה שקרה לפני סוף העלילה ותהפוכותיה התרחש בצורה עקבית בתפיסה המוסרית שלו. סרט הוליוודי קלאסי הוא סרט שבו הגיבור ילמד לקח וישתנה, או שיתפתח מן הבחינה המוסרית והערכית. הסרטים המוסריים היו כאלו שעניינם היה חשבון הנפש.

באולפנים האמריקאיים הגדולים, הבינו שאנשים באים לקולנוע כדי לקנות חלום, ולכן היה חשוב להם להעניק לצופים את מבוקשם, בין אם זה על ידי מיחזורם של ז'אנרים מצליחים, מיחזור העלילה, דמויות שטחיות ואביזרי רקע קבועים. לכן הסוף היה תמיד טוב. הגיבור הטוב היה מנצח את הגיבור הרע, והאוהבים היו מתאחדים למרות כל התלאות שעברו בדרך.

לעומת שיטת ייצור זו של סרטים שהופקו באולפנים כדי לסבר את רצון הקהל, בארופה, התפתחה שיטה שפעלה כאנטי תזה לקולנוע האמריקני המסחרי, "תיאורית היוצר". תיאוריה זו שמה את הדגש בעשייה על היוצר – הבמאי או התסריטאי, בניגוד למפיק בעל הכסף. גישה זו הבליטה את העובדה שהמוצר הקולנועי הינו יצירה שיש בה אמירה ומסר ולא בידור בלבד. גישה זו עשתה שימוש ייחודי בשפה ובצורה הקולנועית והבליטה את סגנונו השונה של כל יוצר.

מה היא השיטה הטובה יותר, האמריקנית המדגישה את הבידור, או האירופאית, המדגישה את האומנות? האם יש כאן ניגוד בין טוב ורע? בין איכותי לזול? האם ה"אסקפיזם" – בריחה מהמציאות הינה דבר שלילי? האם ההתעקשות על הסוף הטוב היא שלילית?

חשוב להדגיש היבט אחר של הסרט "המבריה מהמציאות" – האסקפיסטי אשלייתי - שמספק חלום. מאחורי הרצון לברוח מן המציאות מסתתרת אי נחת גדולה מן המציאות. החלום נותן את המענה לאי הנחת הזו. חלימה בהקיץ אינה שלילית בהכרח כל עוד היא אינה מהווה תחליף פתלוגי לחיים במציאות.

וודי אלן אמר פעם בציניות שהקולנוע נוצר כדי להראות לנו איך העולם היה נראה אילו עמדו לרשותו של אלוהים טובי הבמאים, המפיקים, הצלמים והשחקנים... כלומר הקולנוע האסקפיסטי מצייר תמונה של הולם הפועל בצורה הרמונית ואסטטית, המהווה תחליף נאה לעולם האמיתי.

אחת מהגיבורות המפורסמות של אלן היתה נוהגת לברוח אל הקולנוע מידי יום כדי להימלט ממצוקות חייה. בשרביט של קוסם, אלן הוציא למענה את גיבורה האהוב מן המסך אל "המציאות" וכל זאת רק כדי להראות לנו (הצופים שצופים בצופה בסרט) מה יכול הקולנוע לעולל כספק חלומות. אבל מכיוון שוודי אלן הוא "יוצר" ואינו שייך לזרם המרכזי שמיוצג על ידי האולפנים, הוא מותיר בסוף את גיבורת הסרט "**שושנת קהיר** **הסגולה**" בבדידותה, ואת הצופים עם מחשבותיהם והחלום שלא בא לידי מימוש.

"**שחק אותה סם**" הינו סרט השייך לסוג "**קומדיית המצבים**". הסרט עומד במבנה הקבוע של סדר (גם אם לכאורה), בעייה – החיים של הגיבור מעורפלים, הסתבכות הבעייה – הגיבור מתאהב באשתו של חברו הטוב ביותר ומציאת פיתרון – ההשלמה העצמית והחזרה לסדר החברתי הנכון.

וודי אלן הינו דמות שהאפיון הפיזי שלו הוא המרכיב הקומי הבולט שבו. גובהו, סידור השיער, משקפיו והתנהלותו משקפים את דמותו כפי שהיא באה לידי ביטוי בסרט. ההומור בסרט מכוון לכמה היבטים:

"ההיבט הירגושי של ההומור"

מטרת הבדיחה לאפשר ביטוי לתוקפנות ודחפים מיניים שלא יכולים לבוא בצורה חופשית. כך אלן מתבדח על חשבונו (או על חשבון הפסיכולוג שלו – שזה בעצם על עצמו) בכך שהוא טוען שכל בעייה שלו מושלכת על ידי הפסיכולוג לבעיית התיפקוד המיני שלו, אבל איך יכולה להיות לו בעייה בתיפקוד המיני אם אין לו יחסים עם בחורות? ושכבר היו, אז היא היתה צופה תוך כדי בטלויזיה ומחליפה ערוצים בשלט תוך כדי (עוד דוגמא להומור עצמי).

זוגות רבים סובלים מבעיות כאלו במהלך חייהם המשותפים. כאשר הם צופים בזה בסרט, הבעיות שייכות לאנשים אחרים, וככאלו הן מצחיקות, אך כאשר הם צוחקים על השמויות בסרט, הם בעצם צוחקים על עצמם אבל עם רשיון.

אלן מבטיח להפוך את דירת הרווקים שלו למועדון הוללות. הוא יביא בחורות מתהוללות, מוזרות, נימפורמניות, שינניות, ובאותו זמן הוא יוצא מהמקלחת עם גופו הרזה והשברירי כאשר מגבת מכסה את מותניו, לכאורה המראה הכי לא סקסי לאור כל מה שנאמר, ונשאלת השאלה, למה הן בדיוק יבואו? (וגם זאת דוגמה להומור עצמי).

"ההיבט החברתי של ההומור"

אלן בהתאהבותו באשת חברו הטוב, עושה מעשה בלתי מוסרי, הנוגד את חוקי ומוסכמות החברה והסדר החברתי במקום הוא חי. הצחוק על דמותו וסוף הסיפור הוא מעין פעולת ענישה כלפי מי שחרג מהתלם, וניסה להפריד בין חברו הטוב ואשתו. אחת מעשרת הדברות החמורות עוסקת בזאת ומתייחסת לציווי "לא תחמוד אשת רעיד". ע"י כשלונו והבנתו את טעותו (שינוי שמתחולל בדמות הגיבור), החברה מנסה להבטיח שמצב זה לא יקרה שנית בעתיד.

"היבט של מנגנון הגנה"

אלן משתמש בסוג ההומור העצמי שלו שמובא בצורה בולטת. אין לו עורך דין. הוא היפוכונדר. עורך הדין של גרושתו יכול להתקשר לרופא שלו שהיא הדמות החשובה בחייו אם הוא רוצה. הוא מחפש בחורה בעלת תנאים מוקפדים, אבל ברור לו גם שבחורה שתעמוד בתנאים הללו, אין סיכוי שהיא תרצה אותו. הוא לא מאמין שהוא יכול לגרום לבחורה לשבת על הכיסא לידו, אז איך הוא יצליח להכניס אותה למיטה? בהזיותו הפרועות ובסיוטיו, הוא רואה את הבחור שאשתו לשעבר יוצאת איתו, גבוה, נאה, בלונדיני וחסון בקיצור נראה כמו נאצי, ההיפך ממנו...

"הרומן שלי עם אנני" (1977)

אלן הוא אלווי, סטנדאפיסט נירוטי וחסר ביטחון עצמי כמו רוב הדמויות שהוא מגלם בסרטיו. הוא מעריץ את גראוצ'ו מרקס, תלוי בטיפול הפסיכולוגי, וחובב סרטי שואה כ"הצער והחמלה".

אלוי חי בתחושה של נרדפות עקב מוצאו היהודי. כשאנשים פונים אליו בשאלה you הוא שומע אותם אומרים jew. יש לו רגישות יתר לכך שמציאים לו לקנות מוזיקה של ריכארד ואגנר שהיה המוזיקאי האהוב על היטלר. אלוי בטוח שהדבר נעשה בכוונה תחילה. סבתא שלו מעולם לא נתנה לו מתנות. היא היתה עסוקה בלהאנס ע"י הקוזאקים. אלוי מעולם לא חווה אהבה בילדותו, וילדות זאת יצרה אדם שאינו יכול לאהוב, אדם מפוחד, כפייתי, ובעיקר ביקורתי כלפי עצמו והסובבים אותו.

אלוי מחלק את העולם לנורא ולאומלל. הנורא זה כל העיוורים, הנכים והפיסחים. כל השאר הם האומללים. כל יום אנחנו צריכים להגיד תודה שאנחנו אומללים כי האלטרנטיבה היתה הרבה יותר גרועה.

יחד עם זאת אלוי לא מאבד את התקווה לאהוב, וזאת אחת הסיבות לטיפול הפסיכולוגי המתמשך של למעלה מ-15 שנה.

עם אשתו הראשונה – אליסון פוצ'ניק – הוא נכשל מכיוון שאינו הצליח לממש את אהבתו אליה בצורה אירוטית. עם אשתו השנייה זה לא הלך והיא מאסה בו.

עם אנני, נראה כי יש סיכוי לבנות קשר יציב ולאורך זמן, כי אנני מקבלת אותו, נמשכת אליו, מעריכה את צדדיו האינטלקטואליים, אך מצד שני מרגישה דחייה כלפי החיצוניות שלו, ולעיתים גם לא מצליחה להסתיר זאת. אנני בעצמה איננה אדם בוגר מבחינה רגשית. כבר ראשית היכרותם מתאפיינת במבוכה אחת גדולה. כדי להתחיל עם אנני, אלוי מציע טרמפ בזמן שאין לו מכונית. אנני מסכימה מייד ובעצם יש לה מכונית והיא לא צריכה טרמפ. בסוף היא זו שלוקחת אותו למחוז חפצו ונוהגת בצורה מסוכנת. זוהי סצנה שמובאת בצורה הכי פחות רומנטית שהיינו מצפים להתחלת קשר אהבה...

אנני טוענת כלפי אלוי שהוא מתעסק באוננות מוחית. אלן מחזיר לה ואומר שאין כל דבר רע באוננות כי זה כמו לעשות "סקס עם האדם שאתה הכי אוהב". יש כאן גם הומור כמנגנון הגנה וגם סוג של הומור עצמי.

המשיכה של אנני אל אלוי ואל האינטלקט שלו נובעת מתוך רגשי נחיתות. אלוי מנסה לעזור לה בין עם על ידי ניתוח מערכות היחסים שעברה עם חבריה בעבר, או על ידי מימון טיפול פסיכולוגי שמצליח להוציא אותה מרגשי הנחיתות שלה עד כדי כך שהיא מוצאת את עצמה מסיימת את הקשר משום שהוא לא מספק לה שום צורך. בסצנה יפה אחרת מורגש ההבדל בין גברים ונשים או בעצם "גברים ממאדים נשים מנגה"...

המסך מחולק לשניים, אלוי ואנני נמצאים כל אחד על הספה אצל הפסיכולוג שלהם. בעריכה תואמת, כל אחד מהם נשאל לגבי תדירות קיום יחסי המין ביניהם. אלוי עונה שהם כמעט ולא שוכבים וכי התדירות שלהם היא שלוש פעמים בשבוע. אנני עונה במקביל שהם כל הזמן שוכבים והתדירות שלהם היא שלוש פעמים בשבוע...

אלן משתמש בסדרה אינסופית של תחבולות קולנועיות המביאות את הסרט לתחכום עלילתי וצורני – הוא קופץ בין הזמנים, נכנס ויוצא לפלאש בקים של עצמו, משלב קטעי אנימציה, מכניס כותרות תרגום שמביאות את הכוונה האמיתית בדברי השחקנים, פונה ישירות למצלמה בטכניקה כמו תיעודית, מכניס סרט בתוך סרט, ומביא אורחים רבים שהופיעו ויופיעו בסרטיו לתפקידי משנה.

אלוי פונה מספר פעמים לצופה בניסיון לשתף אותו בבעיותיו או בעצם בבעיות המרכיבות גם את חיי הצופים.... וודי אלן אמר פעם כי הצלחתו תלוייה בהזדהותם של הצופים.

הצופים רואים בו משהוא מחוסר הנחת שלהם, מהבעיות והטרדות שלהם.

בתור לקולנוע הוא נאלץ לסבול איש "המברבר" את דעתו לדעת (סיטואציה המוכרת לכל אחד מאיתנו. תחשבו על תור בבנק, קופת חולים, ועוד מקומות מפגש תרבותיים ישראלים). בשלב מסוים אלוי "נשבר" ומתלונן כלפי הצופה בצורה ישירה על הסיטואציה. "המברבר" מבחין בכך ומגיע כדי להגן על עצמו מול הצופה גם הוא. בעימות שמתפתח ביניהם אלוי מנצח ניצחון מוחץ. הוא מביא את מרשל מקלוהן (מחוקרי התקשורת הבולטים ביותר ואחד מממציאי האינטרנט) שעוזר לו בויכוחו עם ה"מברבר". סצנה זאת מדהימה בתיחכומה.

גם עם אשתו הראשונה אליסון פוצ'ניק אלן משתמש באותו טריק כאשר הוא לא מצליח לתפקד איתה במיטה. הוא שוב מדבר למצלמה ומצוטט את גראוצ'ו מרקס. גם בארוחת הערב עם משפחתה של אליסון אלן פונה אל הצופה ומנתח תוך כדי הארוחה את כל אחת הדמויות, ומשווה את הסיטואציה לסיטואציה המקבילה שהיתה מתרחשת במשפחתו.

הסרט עשיר בציטוטים ושורות מחץ מבדרות כגון – **"אני לא רוצה להיות חבר במועדון שמקבל אנשים כמוני"** או **"בצבא במקרה של מלחמה אני משרת כבן ערובה"** ועוד משפטים רבים אחרים.

הבדיחות בסרט משקפות את המתחולל בנפשם של הגיבורים ואת היחסים ביניהם, אם כי לעיתים אין להם פואנטה והן לא מקדמות בהכרח את העלילה. אלן אינו מעוניין באפקטים של טרגדיה או אפילו דרמה. הוא מעוניין באפיזודות כקישוטים לעלילה.

לדוגמא, אחיה של אנני, מתוודה בפני אלוי במהלך ארוחת הערב המשפחתית שכאשר הוא נוהג במכוניתו בלילה, הוא מרגיש דחף בלתי נשלט להתנגש במכונית שבאה מולו. ומיד אחר כך, מטילה המשפחה על דיאן להסיע את אלוי ואנני לנמל התעופה בלילה, ובגשם. הצופים יכולים לראות את פניו המרוכזים של דיאן, פניה המחייכות והלא מודעות של אנני, ואת פניו המבועתות של אלוי המקווה כי דיאן יצליח לשלוט על פחדיו לפחות לעוד נסיעה אחת.... אבל אין פואנטה.

אלן מחובר לחיים בניו יורק. לוס אנג'לס ובוורלי הילס לא עושים לו את זה. הוא לא מתרגש מכך שאפשר לפנות ימינה גם כאשר הרמזור מורה אדום. אלן לא מתחבר לאנשים בחוף המערבי, אנשים שמתקשרים לסוכן שלהם כדי לברר מהי המנטרה שלהם. אלן גם לא מתחבר לבחורות משם. גם התקשורת ועסקי השעשועים הממוקמים שם לא יוצאים נקיים על פי אלוי. כשאנני מתפעלת מכך שבוורלי הילס כה נקייה, אלוי מסביר שהדבר

קורה מכיוון והם לא זורקים שם את הזבל, הם עושים ממנו תוכניות טלוויזיה. אלוי טוען שהוספת מחיאות כפיים לתכנית טלוויזיה הינו כמו מעשה הונאה ובכל מקרה בלתי אומנותי בעליל. סוף הסרט מהווה מעין אזהרה לכך שהפיתרון היחיד לבעייה הוא היצירה האומנותית, שכן נראה שרק במחזה שכתב, מצליח אלוי בסוף לראות את המציאות בעיניים וורודות יותר ופחות ביקורתיות. רק במחזה הוא מצליח לאהוב מעט את עצמו. זאת בעצם מהות יצירתו של אלן/אלוי שרק ביצירתו האמנותית הוא מצליח לאהוב ולהיות נאהב, כי המציאות היא בה שני הנאהבים נפגשים ולא מצליחים לתקשר גם בסיטואציה שנראית לכאורה מאוד חשובה – לפחות לאלוי. רבים מסרטיו של וודי אלן הפכו ללהיטים. עלות סרטיו בד"כ זולה ולא עולה על שלושה מיליון דולר, למרות שאלן הוא בזבזן גדול של חומר גלם. בסרטו "אנני הול" רק שנייה אחת מכל שבעים שניות שצולמו נכנסה בסרט המוגמר.

"לפרק את הארי" (1997)

הארי הינו סופר מזדקן התקוע בכתבתו. חייו האישיים הרוסים, הוא גרוש לאחר שבגד באשתו עם אחותה. הארי מעלה על הכתב את סיפור חייו, נישואיו ובגידותיו - סיפור שהופך להיות רב מכר.

הארי אמור לקבל תואר של כבוד על ספרו מהאוניברסיטה שזרקה אותו ממנה בהיותו תלמיד, והוא מצרף אליו במסעו ההזוי חבר היפוכונדר, זונה שאיתה בילה ערב קודם, ובדרך חוטף גם את בנו, ביום שהוא אינו אמור לראות אותו. המסע הופך להיות למעין מסע לגילוי עצמי, בחינת חייו האישיים, וגם ביקור לא ממש מוצלח אצל אחותו שאותה הוא ממעט לראות. חייו המקצועיים/ספרותיים מקבילים לחייו האישיים ואת צרותיו הוא מנסה לפתור אצל הפסיכולוג שלו – דמות שמופיעה בהרבה מסרטיו.

הארי עצמו היפוכונדר גדול. הוא מפחד מכל דבר. רק כאשר הוא רואה ברחוב חבר בן דמותו שמפחד גם כן מכל דבר ובטוח שהוא הולך למות, הארי מבין כמה דמותו שלו – נלעגת. הארי טוען שהמילים היפות ביותר בשפה האנגלית הן לא "אני אוהב אותך", אלא "זה שפיר". העשן של הגוינט גורם לו להרגיש שהוא הולך למות.

העלילה בסרט קופצת מהמציאות של הסרט (שהיא בעצמה דומה למציאות חייו האמיתיים של וודי אלן) לתוך קטעים מוסרטים מתוך ספריו של הארי, קדימה ואחורה בזמן, עד לאחת מנקודות השיא בסרט בה הארי פוגש את בן דמותו באחד מסרטיו והם מוכיחים האחד את השני.

חברתו, האישה שהוא באמת אוהב, עזבה אותו והיא עומדת להתחתן עם חברו הטוב. גם דבר זה אינו מוסיף לו בריאות, והוא מנסה למנוע את חתונתם בכל מחיר.

חייו מבולבלים. הם אינם בפוקוס. וכך גם אחת הדמויות הראשיות בסרטיו יוצאת מפוקוס, ובסוף הסרט הארי עצמו מרגיש שהוא יוצא מפוקוס. הקפיצות בסרט הנובעות מסגנון העריכה המיוחד, מדגישות ומעצימות את העובדה שהגיבור מבולבל והאי סדר שולט בחייו.

הסרט מתקדם קדימה ואחורה מבחינה עלילתית. אין קו כרונולוגי ליניארי. חייו של הארי מתבלבלים עם אלו של דמויות, ובשלב מסוים קשה לצופה לעקוב אחרי הפיתולים בעלילה, ולהבין מהי העלילה, ומהי המציאות, ומי היא כל דמות.

עלילת הסרט פחות חשובה. התהפוכות שעובר הארי בדרכו אל ההשלמה העצמית הן המימד החשוב בסרט. במסעו, נפגש הארי עם אחותו שמתעמתת עימו על סגנון ודרך החיים שלו, ותוקפת אותו על התכחשותו לעובדת היותו יהודי, והתכחשות לעובדת הוריו יהודים. היא טוענת כלפיו שאין לו חוש מידה מוסרי. הוא מכיר רק במדע ובזיונים כחשובים בחיים.

דברים אלו לקוחים גם מחייון האמיתיים של וודי אלן, ששאלת זהותו כיהודי והקשר עם הוריו באו לידי ביטוי במרבית סרטיו. בראיון משותף שקיים בעבר עם אימו, טען כלפיה שלא הפסיקה להכות אותו בהיותו ילד קטן. אימו מבחינתה טענה כלפיו שהיה ילד מאוד בעייתי ורק כך היתה יכולה לעוצרו מדרכו הרעה. כך או כך, הדבר השפיע רבות על אלן שבהרבה מסרטיו נותן ל"הוריו" (בסרט כמובן) תפקידים שמוציאים אותם רע מאוד. אביו מואשם בסרט כי רצח את אשתו הראשונה בגרזן, ואח"כ אכל אותה ואת שני ילדיה. רק לאחר מכן, פגש את אימא את אימא של הארי.

אחותו טוענת כלפיו שאין לו חוש מידה מוסרי. הוא מכיר רק במדע ובזיונים כחשובים בחיים. אלן (כלומר הארי) מדמה את עצמו לשטן שבא וחוטף את אהובתו שעומדת להתחתן עם חברו הטוב. בדרכם חזרה בטיול הוירטואלי לגיהנום, אנו מתוודעים לכל חוליי החברה. קומת התקשורת מלאה. אי אפשר כבר להיכנס. יש כאן יותר מרמיזה וביקורת מצד אלן כנגד האנשים המתעסקים בתקשורת בכלל והקולנוע בהוליווד בפרט. וודי אלן אף פעם לא ראה את עצמו כחלק מאותה תעשייה ממוסחרת שעושה את הסרטים ומכוונת אותם לפי טעם הקהל. בגהינום, הארי פוגש גם את אביו ושם הוא מוחל לו על התנהגותו.

במאבקו מול השטן, הארי מנסה להראות את כל חטאיו ופשעיו, ועד כמה היו חייו מושחתים, ומלאי שקרים כלפי כל הסובבים אותו. הוא שיקר לכל מוקיריו ואוהביו, ובעצם שיקר לעצמו. בגיהנום לכן, הוא המקום שבו הוא מרגיש הכי בנוח. התמוטטותו של הארי לקראת סוף הסרט היא בלתי נמנעת. הוא מגיע לטקס חלוקת תואר הכבוד עם הזונה, חברו שבינתיים מת בדרך, ועם בנו החטוף. הוא נעצר ע"י המשטרה בעוון חטיפת בנו, לא לפני שהם מוצאים במכונית גם סמים ואקדח המוחזק ללא רישיון.

הדרך אל הגאולה חייבת לעבור דרך ההשלמה העצמית. החיים הם הדבר הטוב ביותר ועליו ללמוד לקבל ולהעריך אותם.

האנשים שעשו לו הכי רע, הם אלו שבסוף משחררים אותו ומוציאים אותו לחופשי. הארי הוא זה שעולל לעצמו את הנזק הגדול ביותר בכך ש"הכריח" את אהובתו לא להתאהב בו, וע"י כך בעצם איבד אותה לחברו הטוב.

טשטוש הגבולות בין המציאות ובין הדמיון בסוף הסרט הוא מוחלט. הארי זוכה לגאולה ולסליחה מכל מוקיריו ואוהביו וכל הדמויות שהקיפו אותו במהלך הסרט, כולל הדמויות הפיקטיביות שייצר בסיפוריו באות לחלוק לו כבוד.

לשם סיום החגיגה היה מקום להביא למסיבה את בתו המאומצת שאיתה התחתן הצעירה ממנו בשלושים וכמה שנים.

גם סרט זה כרוב סרטיו האחרים מגלם בתוכו את ההיבטים השונים של ההומור:

"ההיבט הריגושי של ההומור":

אלן צוחק על טבע האדם ואופיו דרך ההתנהגות המינית שלו. הסרט נפתח בסצנה בה בן דמותו הסיפורי של אלן בוגד באשתו יחד עם אחותה באמצע ארוחת בר בי קיו בזמן שבני המשפחה האחרים והילדים עסוקים באכילה. הסצנה הקומית היא כמובן תפיסתם ע"י הדודה המבוגרת והעיוורת, ונסיונותיהם של הארי וגיסתו להסוות את מעשם.

הארי אוהב זונות כבר מצעירותו. בנוסף לכך הוא חושב איך הוא יכול להכניס למיטה כל אישה שהוא רואה ברחוב. הוא סוחב עם עצמו תסביך מיני של אשמה עוד משהיה צעיר בנישואיו הראשונים. גם עם בנו בן ה-9 הוא מדבר על מין ונתינת שמות לאיבר המין.

"היבט חברתי של ההומור"

הארי כשקרן מדופלם אינו זוכה להרבה נחת בחייו. זו דרכה של החברה להעניש את מי שמפר את כלליה. אשתו תעזוב אותו לאחר שיבגוד בה עם אחותה. החברה שלו תעזוב אותו ותתחתן עם חברו הטוב. החברה לא יכולה לקבל צורת חיים זו שבה כל בחורה היא בדרך לבאה בתור ולכן משכבר יתאהב, הוא יזרק לאנחות.

"היבט של מנגנון הגנה"

ההומור של אלן הינו עצמי. קודם כל הוא צוחק על עצמו ועל מסכנותו, ואח"כ על אחרים. כמו בחייו האמיתיים כך רוב דמויותיו מבליים את זמנם אצל הפסיכולוג. אלן צוחק גם על המטופלים, אבל גם ע"י הפסיכולוגים המטפלים בעצמם. אלן צוחק על היהודים (כיהודי מותר לו), ועל הוריו ועל עברם. הארי הוא לא בחור שיבגוד באשתו בבית מלון. הוא מאלה ששוכרים דירה... בשלב מסוים אפילו החיים בגהינום נראים לו יותר מעניינים מחייו. אחד המשפטים האחרונים בסרט מגדיר את דמותו של וודי אלן גם בסרט וגם במציאות – "גבר שאינו מצליח לתפקד בחייו ומתפקד רק באומנות". הארי הוא בעצם אלן בחיים שמחוץ לקולנוע.

"נקודת מפגש" (2005)

באחד מסרטיו האחרונים - "מלינדה, מלינדה" סיפר וודי אלן את סיפורה של בחורה והגורל המתעתע בה משתי נקודות מבט - טרגית וקומית. בסרטו "נקודת מפגש", וודי אלן מזקק את שתי נקודות המבט לסיפור נוקב אחד שיש בו רגעים משעשעים אבל בעיקר פילוסופיית חיים אכזרית, מדכאת ונטולת פשרות. עכשיו כשהוא בן 70, וודי אלן חוזר לעצמו באחד הסרטים הטובים ביותר שביים בעשרים השנים האחרונות. בעזרת תסריט אפל, מאופק ורב עוצמה המצליח לשלב רגעים קומיים מטרידים ועוכרי שלוה לצד רגעים דרמטיים חזקים וקודרים, בוחן וודי אלן את גיבוריו כאילו היה

פסיכולוג חסר רחמים המנתח את התנהגותו של מטופל וחושף מולו את עולמו הפתטי ומעורר הרחמים. הוא מציב את גיבוריו בסיטואציות טרגיות ומזלזל בתגובות המעוררות רחמים שלהם. אפשר להגיד עליו שהוא עושה זאת אפילו בלי טיפה אחת של סימפטיה לדרך הפעולה שלהם. "נקודת מפגש" הוא סרטו האכזרי ביותר של אלן אי פעם. מי שמחפש את הקומדיות הקלילות שכל כך אפיינו את הקריירה ארוכת השנים של הבמאי היהודי, אין לו מה לחפש בסרט הזה. לעומת זאת, מי שרוצה לקבל מנת יתר של צי'וב או דוסטויבסקי, בהחלט מוזמן להתנסות. גיבורי הסרט רואים את עצמם כמרכז ההתרחשות. מטרת כל האנשים סביבם הוא לשרת אותם.

כריס וולטון, צעיר אירי עני ושאפתן, נאחז בשתי ידיים בכל דבר שיקדם אותו. זו הסיבה שהפך לשחקן טניס מקצועני. אבל בכל המשחקים, תמיד חסרה לו טיפת המזל הנוספת - זו שהיתה גורמת לכדור שפגע ברשת ליפול בצד השני שלה, ולזכות אותו בניצחון על אחד משחקני הטניס הגדולים בעולם. ובכל זאת, אי אפשר לומר שלכריס (ג'ונתן רייס מאיירס, 'שחקי אותה כמו בקהאס') אין מזל בכלל. מיד כשהוא פורש מקריירת ספורט פעילה, והופך למדריך טניס בקאנטרי קלאב יוקרתי ליד לונדון, הוא מתיידד עם טום יואיט, בחור קל דעת ועשיר מופלג. טום מפגיש אותו עם יתר משפחת יואיט, וכריס שואף עמוק אל ריאותיו את הריח המתוק, שאין שני לו - הניחוח המשכר של ההון. זהו הבושם של הנוחות העילאית, הגדושה בכל המותרות והעוצמה שמעניק הכסף הגדול בבריטניה. אופרה; מסעדות יוקרה; מכוניות טובות, שמאחורי ההגה שלהן נמצאים נהגים מנומסים ביותר; אחוזות בכפר, בהן רוכבים על סוסים או מתאמנים בירי ברובי ציד. בני משפחת יואיט מראים לכריס מהם החיים הטובים - וכריס מלטש את עצמו במהירות כדי להתאים להם, ועמל קשות כדי לרכוש את ליבם של ידידיו החדשים. לא שהוא צריך: אחותו של טום, קלואי (אמילי מורטימר, 'פּרנְקִי הִיקֶר'), מתאהבת בו מיד. גם אמה ואביה, אלינור ואלק (בראין קוקס, 'טרויה'), נכבשים בקסמו השקט של האיש הצעיר, שיודע לומר את כל הדברים הנכונים לכל האנשים הנכונים. דרכו של כריס למעלה נראית סלולה. בבית הנופש של היואיטים, כריס פוגש את נולה רייס (סקרלט ג'והנסון). נולה היא שחקנית אמריקנית צעירה, יפה, ומושכת במיוחד, למרות - ואולי בגלל - אופיה הסוער והבלתי יציב. והיא גם ארוסתו של טום יואיט. לנגד עינינו, מתגבשת הצורה הגיאומטרית המסוכנת מכולן: משולש רומנטי. הסרט, בעיקר בחלקו הראשון, הוא סרט איטי. כמעט כמו מחזה מודרני, הוא מורכב מסדרה של סצינות קטנות, שכל אחת מהן דוחפת את העלילה רק קצת קדימה. למרות שיש בו בעיקר דיבורים, כי כל הזמן מתרחשות תפניות באירועים, הדיאלוגים מנוסחים היטב. כל זה יוצר, יחד עם המשחק הסביר, דמויות מעוררות מחשבה. לא ברור מהו אופיו האמיתי של כריס המופנם, היפה והאטום, שכלפי חוץ נראה כאילו נעשה מעץ מהגוני חלק ונוקשה, ודבר לא מותיר בו סימן אמיתי. האם הוא מתאהב בנולה, או רק מתאוה אליה? וגם: קלואי הפשוטה והתמימה, אך הנודניקית, רק רוצה תשומת לב וחיבה מכריס. האם היא ראויה לחמלה, או לבוז? ומה על נולה, המפתה גברים ומתפתית לאשליית הביטחון - הפיסי והרגשי - שהם מציעים לה? כמו

הדמויות האחרות, גם היא מעוררת אהדה וסלידה בו זמנית. במקרה של סקרלט ג'והנסון, התפקיד הזה תפור עליה: גם כשהיא צועקת, נדמה שהיא ממשיכה למלמל, והיא כמו נולדה כדי לגלם דמות מבולבלת ומבלבלת. בשלב מסוים, ההתחבטויות הפנימיות של כריס ושל הדמויות האחרות, נראות חסרות תכלית. למשך זמן מה, הסרט הופך מעיק, ויוצר תחושה שהוא נמתח ללא מטרה. מעט אחר כך, מתברר שהאירועים הקודמים לא הצטברו סתם באקראי, אלא נבנו לקראת נקודה מכרעת. כריס, שמנסה לתמרן בין תשוקתו לנולה, והביטחון שמציע לו הקשר עם קלואי, מוצא עצמו במלכוד. הוא הופך נואש. ואנשים נואשים עושים מעשים נואשים, שמותחים עד הקצה את גבולות מזלם הטוב.

"נקודת מפגש" כסרט של וודי אלן – מהווה הפתעה. אי אפשר לדעת בכלל שזה סרט של וודי אלן. זה לא סרט על ניו יורקרים נירוטיים, והגיבור בו אינו יהודי שמפזר בדיחות. הסרט הוא לא קומדיה, אלא מין דרמת מתח שלא ברור לאן היא מתפתחת. הסרט איטי ומאופק. לא רק שאין בו רגעים קלילים, גם הקדרות העמוקה שלו שקטה, בטח שיחסית לאלן. לוודי אלן היו כמה סרטים "רציניים", אבל גם בהם אנשים שוברים דברים, צועקים בקולי קולות, ובאופן כללי מוציאים הכל החוצה. ואילו **"נקודת מפגש"** הכל מרוסן. גם סצינה כמו מריבה גדולה של כריס ונולה טובעת מיד בתוך אווירה של דממה טורדנית. כתפאורה מושלמת לכך, ניצבת ברקע לונדון המעוננת; ובדומה לה, הגורל אף הוא מעורפל מתמיד. המזל משחק בסרט תפקיד מכריע, ובסופו של דבר מפתיע.

כולם מבצעים פשעים בחיי היום-יום. השאלה עד כמה הפשע חמור? האם הפושע חש חרטה? האם המעשה אוכל את נפשו והופך אותו למשוגע? עושה הרושם שככול שהגיבורים של וודי אלן חוטאים כך הם מנסים להוכיח לעצמם שמעשיהם אינם פשיעה. הם הופכים אדישים לסביבתם ואינם חשים ייסורי מצפון. הם עיוורים מבחינה מוסרית והעיוורון הזה מקנה להם כוח לשרוד ולהמשיך לחיות. מי שאינו עיוור מבחינה מוסרית ישלם את המחיר. מי שיעדיף לעצום עיניים ולהמשיך עם החיים המזל ישחק לידי. לראשונה יוצא וודי אלן מחוץ לתחומי ארה"ב ומצלם סרט שלם באורך מלא בעיר זרה - לונדון. האווירה הבריטית הקרירה של המעמד העליון מתלבשת היטב על העלילה מרובת התפניות שאלן רוקח. המעבר של אלן אל מחוץ לגבולות ארה"ב עושה לו רק טוב ומעמיד באור חדש את חריפותו ושנינותו.

שמו העברי של הסרט עושה לו עוול ומאבד את המשמעות הכפולה. **"Match Point"** הוא מונח בטניס, כאשר הכדור פוגע בקצה העליון של הרשת במרכז רחבת המשחק ומשם הוא יכול ליפול לאחד משני הצדדים, הכול עניין של מזל.

ויקי כריסטינה ברצלונה / וודי אלן 2008

המבט הראשון ששולח חוויאר בארדס לעבר רבקה הול וסקרלט גיוהנסון הוא מבט חודר, טורף, מן הסוג שנראה רק לעתים רחוקות ביצירתו הקולנועית של אלן. סרטיו אמנם גדושים בתשוקה, אבל זו מסתתרת בדרך כלל מתחת לשכבות של ביישנות ופטפטת עצבנית. נשים נאות כמו הול וגיוהנסון, בתפקיד שתי אמריקאיות הנופשות בברצלונה, הן מושא הערצה ומחזרים אחריהן בשיחה מרתקת ושנונה, אבל הן לא בשר טרי שמזנקים עליו.

הגיבור של אלן הוא תמיד וריאציה על נושא הלא יוצלח שאותו גילם לעתים כה קרובות; החלשלוש הפיקח, המפתה בכוח קסמו האישי ושנינותו ולא בכוח המשיכה הגופנית. נראה כי אחת הסיבות שמבקרי קולנוע הרעיפו שבחים כה מופלגים על סרטיו בתקופת "הרומן שלי עם אנני" היתה שרובם היו חנונים מדובללי שיער בדומה לאלן עצמו. אלן, כמו קודמו

ההוליוודי פרד אסטר, הוא מודל חיקוי מנחם לחנונים מכל הגילים. למרות העדרו של סקס-אפיל הוא זוכה בנערה לעתים קרובות, אפילו בנערה כמו ג'וליה רוברטס.

מתי היה בסרטיו רגע שבו מצטלבים מבטיהם של חתיך הורס ונערה יפה והם פוצחים מיד בהתעלסות פראית? הבוז שאלן חש כלפי אידיאל הכדורגלן והדוגמנית בא לידי ביטוי נוקב בסצינה המפורסמת ב"רומן שלי עם אנני" שבה אלבי סינגר (אלן) מתקרב לבני זוג ברחוב, מציין שהם נראים מאושרים ושואל איך הם מסבירים את זה. האשה הצעירה עונה לו: "אני רדודה וריקנית מאוד ואין לי משהו מעניין לומר". בן זוגה מוסיף: "אני בדיוק כמוה".

לבארדם יש עיניים מצועפות ואפשר להגדירו כחתיך הורס. ב"ויקי כריסטינה ברצלונה" הוא מגלם את דמותו של צייר, חואן אנטוניו, שבסופו של דבר זוכה בשתי הבחורות: ויקי - סטודנטית מהוגנת שמאורסת ליאפי, וכריסטינה (ג'והנסון) - צעירה חסרת מנוח בעלת נטיות אמנותיות. בתחילה הוא מציע להן סקס בשלישייה, הצעה שוויקי החסודה דוחה. ככל מקרה, נשיקות לוחטות הוא כל מה שאנחנו זוכים לראות לפני שהמצלמה נסוגה. כמו תמיד בהפקה של אלן, מה שמתרחש בחדר השינה נותר בחדר השינה. פנלופה קרוז היא האשה השלישית, מריה אלנה, אשתו לשעבר של חואן אנטוניו. היא ציירת בעלת מזג סוער החוזרת לחייו בזמן שהוא חי עם כריסטינה. היא ביסקסואלית ולמשך זמן מה מנהלים כריסטינה, מריה אלנה וחואן אנטוניו משולש רומנטי.

מריה אלנה היא גם הגרסה האירופית חמת המזג של הנשים המסוכנות והעקשניות שגילמה השחקנית ג'ודי דיוויס בסרטים קודמים של אלן. ההבדל בין מריה אלנה לבין הדמויות שגילמה דיוויס בסרטים "בעלים ונשים" ו"לפרק את הארי" מעיד שאלן מתייחס למיניות האירופית כאל מתקדמת ומתוחכמת יותר מאשר המיניות האמריקאית העצבנית והלחוצה. הנשים של דיוויס היו נירוטיות, מרירות ומתוסכלות ואילו מריה אלנה של קרוז, למרות הטירוף האוחז בה, היא אשה נטולת עכבות מיניות. הדופק הארוטי הפועם בסרט הוא התפתחות משמחת אצל אלן, שאמנם מרבה לעסוק בסרטיו ביחסים בין זוגיים אבל מתייחס לזוגות המתוכחים ביניהם כאל מטופלים השקועים בעצמם ולא כאל נאהבים. לולא היה הדיאלוג ביניהם כה שנון, היינו מבקשים מהם בעצם לשתוק.

עם זאת, למרות השחרור הארוטי של "ויקי כריסטינה ברצלונה", הסרט עדיין עשוי על פי התבנית הרומנטית האופיינית לסרטים של אלן. גם כאן הגיבור מבוגר מהנשים שאחריהן הוא מחזר (בארדם בן 39, ג'והנסון והול בשנות ה-20 לחייהן). הוא נצמד לתפקיד המורה והמדריך, מנפנף בשנינותו, בקיאותו, בהומור שלו וביכולתו ללגלג על עצמו. מושאי אהבתו הן בדרך כלל נשים ילדותיות אקסצנטריות שהן יחסית לא מאיימות. דיאן קיטון הצעירה היתה פסיכית חרדתית, מיה פארו נערית ומיוראל המינגווי בסרט "מנהטן" היתה תלמידה.

בנוסף לכוח המשיכה הארוטי של חואן אנטוניו, הוא גם נהנתן ומכיר היטב את ברצלונה. והוא גם אמן רציני, מעמד רם ונישא בעולמו של אלן, המשתווה למעמדם של הפרופסורים, האינטלקטואלים והבמאים המאכלסים את סרטיו. "ויקי כריסטינה ברצלונה" הוא סרטו הראשון של אלן המחדיר לעולם נשגב זה גם קצת להט פיסית משמעותי.

קונצרט קולנועי מושלם. שחקניות מצוינות ויפהפיות, גבר חלומות, אבא הלוואי על כולנו. עלילה שוטפת, אופטימית, חכמה-מתוחכמת. מוסיקה שובת לב. היוצר אינו מניח לעלילה להתנהל כפי שאנו מצפים אלא משתמש בפנלופה הטוטלית לומר לנו כי אין כמו היצר. הסרט ללא כול שיפוט, הכול מותר, החיפוש אחר התענוג והאושר האישי הם המניע העיקרי והלגיטימי. אפילו הדמות הפולנייה ביותר בסרט מתערבת לטובת חברתה הצעירה ממנה. הסצינה בו הזוג מקשיב לניגון הגיטרה כמו מועתק מהסרט דבר אליה. ספרד מצטיירת כגן עדן: נוף יפהפה, יחסי אנוש מעוררי קנאה, תרבות ציור ופיסול, מוסיקה. רוגע כזה המהפנט את הצופה. אין הרבה סצנות קולנועיות שבהן הצופים צוחקים כאשר מנסים לירות במישהו.

שתי נשים צעירות מגיעות לברצלונה לחופשה. האחת ויקי (ריבקה הוליוודעת בדיוק מה יהיה בחייה, עם מי תתחתן, מיהו הגבר המתאים ואיך צריכים להראות חייה. ויקי הינה המקרה הקלאסי שבו האדם מתכנן תוכניות ואלוהים צוחק מלמעלה. ברור שהחופשה הזו תשנה את תפיסתה. והשניה, כריסטינה (סקרלט ג'והנסון), מהווה את ההפך הגמור. שום דבר לא ברור בחיים שלה. היא מוכנה ללכת בעקבות הפנטזיות שלה. לכאורה, ויקי היא האחראית, שיודעת את הכללים, המבוגרת, וכריסטינה ילדותית, זורמת לפעמים בחוסר אחריות. בתחילה השתיים מתנהגות כתיירות לכל דבר: מבקרות באתרים הנבחרים, מצטלמות ומטיילות. ואז יום אחד הן פוגשות את חואן אנטוניו, (חוויואר בדרס), ומכאן הכל משתנה. אלן עושה את זה נהדר: הוא מביים שחקנים, ובעיקר שחקניות, באופן שבונה דמויות שלמות, משכנעות בבלבולן, בחוזקן ובחולשתן. בעיקר הוא מצליח בבניית דמויות אמיות ומצבים שנדמים כנורמטיביים, גם אם אינם כאלה. אפילו מצב של שלישייה החיה יחד ומשלימה את עצמה למערכת יחסים מושלמת, מעלה ספקות לגבי שלילת מערכת יחסים שכזו מלכתחילה.

אלן מצליח ליצור סרט סקסי וחושני בלי להראות שום אבר מיותר והשחקנים שלו יפים כל כך. ברצלונה בסרט וכל עולמו הוויזואלי אסתטי. ברצלונה של הקיץ היא עיר כתומה-אדומה-צהובה, היא הקלאסיקה במיטבה והיא אמנותית באופן בלתי הגיוני. החושניות הוויזואלית נתמכת בסצנות אינסופיות של אוכל ויין, הרבה יין. הכל מרגיש יפה, שבע, מבוסס ועשיר.

העלילה בנויה ממספר משולשים העוסקים באהבה ובזוגיות, המעלים את השאלה מהי הזוגיות הנכונה, אם יש בכלל דבר כזה. המשולש הראשון הוא בעלי הבית האמריקאים בו

גרות ויקי וכריסטינה ובן הזוג של האישה. בהתחלה נדמה שהזוג המבוגר חי חיים אידיאליים, עד שויקי מגלה במקרה שיש לאישה מאהב, שהיא לא בדיוק אוהבת את בעלה. אותה אישה תחיה עם בעלה גם בסוף הסרט ללא אהבה אך בנחות.

המשולש השני, הוא כמובן המשולש שנוצר בין ויקי, כריסטינה וחואן אנטוניו. ערב אחד יושבות השתיים במסעדה, ובעודן שותות יין, ניגש אליהן צייר עליו שמעו כבר קודם שאשתו ניסתה לרצוח אותו. הוא מציע להן להצטרף אליהן לטיסה לאובייידו, לסוף-שבוע של סקס. זו הזדמנות להנות קצת מהחיים המשעממים והקצרים שלנו עלי אדמות הוא אומר. ויקי בעלת ההגיון מיד מסרבת. כללי ההתנהגות לא מאפשרים לה ללכת עם גבר שהיא לא מכירה לסוף שבוע של יצרים. לכריסטינה לעומת זאת, אין שום בעיה לנסות את ההצעה. מתוך תחושת אחריות ויקי מצטרפת אליהם. לבסוף ויקי המאורסת מוצאת עצמה מאוהבת בחואן אנטוניו, שהוא הניגוד הגמור של ארוסה האמריקאית. היא בוחרת להבליג על רגשותיה כלפי חואן אנטוניו, ולפנות את הדרך לחברתה כריסטינה. זהו כמובן הארוע המחולל של הסרט, וכל ההתרחשויות בסרט אח"כ, באות בעקבותיו.

במשולש השלישי, כריסטינה הופכת לבת-זוגו של חואן אנטוניו, עד שלפתע פורצת אל תוך חייהם בסערה אשתו לשעבר של הצייר - מריה-אלנה (פנלופה קרוז המדהימה). כריסטינה ממשיכה לזרום עם המציאות, והחיים בשלישיה מפרים אותה. היא לומדת לצלם, נהנית מהשניים. מריה-אלנה מצידה חושבת שהיא הדבר שהיה חסר בזוגיות שלה עם בעלה לשעבר. כריסטינה לומדת שהחיים בשלישיה אינם רעים. אבל לבסוף היא מבינה שהחיים הללו אינם בשבילה. היא במהלך חייה תדע מה לא טוב בשבילה ותמשיך הלאה. היא האדם המחפש ונהנה מהחיפוש.

הסרט מעמת את החיים האמריקאים, החומריים עם התרבות הספרדית, האיטית. בסרט אף אחד לא עובד. ויקי שומעת את נגינת הגיטרה בעוד ארוסה עסוק בדיון מעמיק על קניית בתים, עיצוב וכדומה. ספרד הופכת להיות מקום בו יש דרור ליצרים, אנשים יכולים להיות קרובים לעצמם. בעוד התרבות האמריקנית, מדגישה את הכללים. חואן אנטוניו הופך להיות הניגוד הגמור של ארוסה של ויקי. בעוד חואן-אנטוניו מציע חיים מלאי יצרים, בעלה של ויקי עסוק רק בגולף, בתים ובחיים משעממים למדי. הסצינה בה הוא רוצה לקנות ציפור בכלוב היא מאוד סמלית. אלה החיים שיהיו לויקי איתו, כמו ציפור בכלוב. והיא בוחרת לבסוף בחיים ללא אהבה, החיים הנכונים לפי תפיסתה. שום דבר לא משתנה בסוף החופשה הזאת: ויקי תחיה עם בעלה המשעמם, רק שעכשיו היא יודעת את זה, כריסטינה לומדת שהיא יודעת מה היא לא רוצה, ותמשיך לחפש את מה שטוב בשבילה, ומריה אלנה, תמשיך לעזוב את חואן אנטוניו ולחזור אליו. הסיום משאיר את הצופה עם שאלות בלתי סגורות. בסרט כזה רומנטי היינו רוצים לראות את מימוש האהבה. אבל אלן שכפי שנאמר, אינו נוטה חסד עם גיבוריו, אינו מסיים את הסרט כך. מה שנראה טוב בספרד לא תמיד נראה טוב במציאות הרגילה.

רק בסרטים ספורים שיצר אלן, מופיעות דמויות שאפשר לחוש שהבמאי אוהד אותן, ואלה אמנם סרטיו הטובים ביותר - בעיקר "הרומן שלי עם אנני" ו"מנהטן". ברוב סרטיו אלן אינו מפגין רגש כלפי הדמויות. הוא אינו אוהד אותן, ודאי שאינו אוהב אותן; ויקי מוצגת כדעתנית המודעת לרצונותיה ועמדותיה, ואח"כ הופכת לפתטית בהתנהגותה ומתנהגת כבחורה נזנחת, השוכחת שהיא מאורסת ועומדת להתחתן. כריסיטנה היא נערת החלומות האידיאלית, אחת שגם זורמת עם הפנטזיות שלה, אבל גם אחת שמתעלפת ברגע האמת, ובנוסף לכך, דיבורה נאיבי ובעיקר טרחני. כמו בכמה סרטים קודמים שלו, מבקש אלן לעמת כאן בין שתי התייחסויות לחיים שמייצגות שתי הנשים האלה: האחת הינה האישה הבטוחה בעצמה, שאיתה היינו רוצים לחשוב שחיינו יהיו בטוחים והגונים, והשנייה – התגלמות כל המשאלות והפנטזיות שלנו גם יחד, ובסוף אומר אלן, זו וגם זו ביאו אותנו אל אותו מקום...

"חתול שחור חתול לבן" אמיר קוסטריצה (2000)

עלילת הסרט מתארת את חייהם של הצוענים החיים במזרח אירופה, על גבול בולגריה. הצוענים חיים בשולי החברה, בקהילה מבודדת, בתנאים נחותים, ומנסים לשמור על השמחה בחייהם בתוך כל הדלות האיומה שסביבם (טלפון שאפשר לשמוע רק לאחר שמשקים את עמוד הטלפון).

גיבורי הסרט אב – מטקו דסטונוב, ובנו זארה, המנסים לשרוד בכל מחיר וכל האמצעים כשרים. האב הינו נוכל בקנה מידה קטן ומכור להימורים. בנו שהגיע לגיל ההתבגרות מלווה אותו ומפתח יחד איתו את אינסטינקט ההישרדות.

מטקו מנסה לעשות "מכה" בגניבת קרונות של דלק. לשם כך הוא פונה לדאדאן – קרוב משפחה רחוק, נוכל בקנה מידה גדול, לשם שיתוף פעולה. במהלך השוד, דאדאן מסדר את מטקו, וגונב את כספו יחד עם הקרונות המגיעים לו, ומטקו נשאר ללא כל ועם חוב גדול לדאדאן. דאדאן שהינו תחבולן ללא פשרות ואיש רע בפני עצמו שאנשיו אינם מהססים גם להרוג, מציע למטקו לפדות את חובו ע"י כך שישא את בנו זארה לאחותו הגמדה והמכוערת וזאת על מנת שיוכל לממש את בקשתם וצוואתם של הוריו.

מטקו מודע לגודל הטרגדיה והבושה שהוא מפיל על זארה בנו, אך בלית ברירה נאלץ להסכים לתוכניתו של דאדאן שמודיע לו כי במידה ולא יסכים, חייו לא יהיו שווים. מרגע

זה מתחילה שרשרת משעשעת של אירועים קומיים שעוברת דרך הוצאת מסמר עם התחת שמתבצעת בפונדק המקומי, דרך חתונה בלתי אפשרית שבה הכלה נכפתת ברגליה על מנת שלא תימלט, ובכל זאת מצליחה, חיפוש בלתי אפשרי אחריה ומציאת חתן – האביר שמופיע ברכב מאולתר שבו הוא מסייע את סבו – גרגא פיטיץ, הסנדק המקומי, שכולם כולל דאדאן פוחדים ממנו ונותנים לו כבוד, ועד לחתונה נוספת המסתיימת בצורה משעשעת בה דאדאן מקבל את עונשו, נופל לתוך בור של חרא, מטקו מקבל את עונשו בכך שזארה מקבל את הכסף מהסבא ומתחתן על סירת מנוע ששני העדים לחתונתו הם החתול השחור והחתול הלבן, ובורח יחד עם אהובתו מהדלות והחוסר כל שמחכה לו בחיים עתידיים יחד עם אביו.

תמונת הסיום צינית ומשעשעת, ובה נראים צמד הדודנים ביחד כשמטקו משקה את דאדאן בצינור מים ודאדאן מנסה לנגב את החרא שדבק בו בעזרת אווז, וכל זאת תוך כדי מבטיהם של המבוגרים הקשישים שאך קמו לתחייה, ונראה כי זאת אכן תחילתה של ידידות נפלאה בין הדודנים, הומאז נפלא לסרט קזבלנקה שהסצינה האחרונה חביבה על גרגא והוא צופה בה לכל אורך הסרט. אכן הצדעה יפה של הבמאי/יוצר לסרט הכה מדובר. הסרט מאוד ססגוני. הדמויות מכווערות באופן קיצוני עד מוגזם (מן הסתם גם אינם שחקנים מקצועיים), מגיבורי הסרט מטקו וזארה, דרך דאדאן ואחיותיו המכווערות, דרך נכדיו של גרגא פיטיץ, ועד המבוגרים הקשישים עצמם.

המוזיקה המלווה את הסרט לכל אורכו סוכרת ושמחה, ומהווה חלק מהאווירה של הסרט, וכך גם הצבעים על המסך.

ניתן לראות כי הסרט משלב מאפיינים של "קומדיית סלפסטיק" המאופיינת באלימות ותוקפנות: הוצאת מסמר מקורת עץ עם התחת, נפילה לתוך בור של חרא, פיצוץ רימונים ללא נפגעים (דבר המזכיר לרגע סצנה מסרט מצויר), הטבעת האחות המכווערת בתוך באר של מים על מנת שתסכים להתחתן, וגם מהמאפיינים של "קומדיית אבסורד" – מבנה שנוצר מתוך שגיאה אינושית שמועצמת עד לקיצוניות הכי רחוקה.

הקומדיה של האבסורד הינה כלי מצויין לחשיפת כל המגווחך בגישה האנושית למצבים שונים, וכך הופכת לה חתונה לפארסה של אירועים שמסתיימים למזלם של כל הנוכחים בשלום.

ההיבט הריגושי של ההומור מגיע לשיאו בסצנה עם המסמר שהינה ביטוי לדחף מיני שאינו יכול לבוא בצורה חופשית בשל מחסומים תרבותיים.

ההיבט החברתי של ההומור בה לידי ביטוי בסצנה האחרונה בה דאדאן נופל לתוך הבור המלא בחרא. זהו עונשו של הרשע, שמופעל כלפי אדם שהחברה אינה מוכנה לקבל את מעשיו, ואינה יכולה לפעול נגדו בשום צורה.

גם מטקו מוענש ע"י אביו שמדלג עליו ומוריש את כספו לזארה. הסב מודע ללא יוצלחיות של בנו, מפחד שהוא יאבד את הכסף ומדלג עליו. גם כאן ישנה אמירה חברתית כנגד סגנון החיים של מטקו המהמר, שמאבד את כל עולמו מספר פעמים במהלך הסרט, וכל פעם מחדש מאמין שמזלו יופיע בפעם הבאה.

ההומור כמנגנון הגנה מופיע בצורה של הומור עצמי (בצורה לא מודעת). בתחילתו רואים עניים מבקשים תרומה מנכדו של גרגא לאימם שנמצאת בהיריון. הם מבקשים יותר כי לאם יש תאומים בבטן. בתגובה לכך מגרש אותם הנכד במשפט:

עוף מכאן צועני בן זונה – קללה שלו מותר לקלל כי הוא גם כן צועני.

הסרט "חתול שחור חתול לבן" בהחלט לא שייך לזרם הסרטים ההוליוודים המופקים ע"י אולפנים גדולים. הגיבורים אינם אנשים שאנו רוצים להזדהות איתם, לא מבחינת איך שהם נראים ובוודאי שלא עם דרך חייהם.

יחד עם זאת באנטי גיבורות שלהם קיים קסם רב, רגש ושמחת חיים שצומחת מתוך דלות חייהם. אצל הצוענים בסרט הכל ניתן למכירה. מרכוש ועד לאנשים. כך מנהלת בעלת הפונדק מו"מ עם דאדאן בנסיון להשיא לו את נכדתה, כך מטקו "מוכר" את בנו בעבור מחיקת חובו לדאדאן, או את שן הזהב שלו בעבור עוד סיבוב להימורים.

אבל שוב כמו בכל סיפור הוליוודי מולדרמטי טיפוסי, גם סרט זה מסתיים ב: **HAPPY END**, הגיבורים הטובים מוצאים את אהבתם והגיבורים הרעים באים על עונשם.

סרטי הגנגסטרים

סרטי הגנגסטרים היו סרטים שהמבנה הדרמטי שלהם שלב אלמנטים של מלודרמה יחד עם המערבון. גיבורי הז'אנר היו כנופיות של אנשי העולם התחתון והמאפיה. העלילה התרחשה בד"כ באמריקה של שנות ה-20 במאה העשרים, ועניינה היה לרוב השוק השחור שהתפתח עקב האיסור הממשלתי על מכירת משקאות חריפים, איסור שגרם ליובש ובכך הכניס את המאפיה לעניין. הגיבורים היו בד"כ פרוצות סקסיות או חוליגנים אלימים, שנהגו לנסוע במכוניות מפוארות ומהירות, לשתות אלכוהול ולפרוע חוק.

הגנגסטר יחד עם גיבור המערבון היו שתי הדמויות המוצלחות ביותר שנוצרו בקולנוע האמריקני. גברים עם אקדחים, הגינונים עקב כך, והעוצמה הנילוה לכך.

סרט הגנגסטרים הוא סיפור פעולה והצלחה. מידת הצלחה נמדדת במושגים של הרס רב. הסרט מסתיים בכישלון ובמותו של הגנגסטר. מותו בד"כ מגיע כ"עונש" או ככשלון על חוסר זהירותו ויהירותו. התכונה המייחדת את הגנגסטר היא פעלתנות בלתי פוסקת. טבען המדוייק של פעולותיו מסתורי בד"כ אולם דבקותו בפעילותו הבלתי חוקית היא בלתי נלאית. הגנגסטר חסר דרך ארץ וגינוני נימוס, ושעות הפנאי שלו נראות כהמשך ישיר לעבודתו שלעולם לא מתחילה אך גם לעולם אינה נגמרת כי בכל שעה הוא נתון בסכנת חיים ועליו לשמור על עצמו.

דמותו של הגנגסטר בודדה ומלנכולית. הוא מעורר רושם של בעל חוכמת חיים עשירה. דמותו קוסמת לבני הנוער במיוחד משום חוסר הסבלנות הטבעית שלו (המאפיינת גם את גילם) וגם משום תחושת אי השייכות המשותפת להם, ומעל הכל אי קבלת הממסד.

גם הגנגסטר וגם הצעירים מסרבים לעיתים להאמין שניתן להגיע להשגים ולאוסר בחיים בדרך נורמלית. הגנגסטר הוא בעצם ה"לא" ל"כן" האמרקני הגדול. בדידותו ועצבותו של הגנגסטר אינן אותנטיות (אמיתיות) וזאת משום שהוא הביא את עצמו למצב בו כולם רוצים להרוג אותו, ובסופו של דבר ימצא מי שאכן יצליח לעשות כך.

לכן למרות האנשים הרבים שסביבו, הוא בעצם חסר הגנה כי לעולם לא יתן לעצמו לבטוח בהם במאה אחוז. אבל חולשתו של הגנגסטר קוסמת לנו לא פחות מאשר כוחו ועוצמתו. ב"מותו", הגנגסטר משלם עבור הזיותינו ועבור הטעות שבדרך חייו, ומחזיר אותנו למציאות המרה אך הבטוחה והשלוה.

עולמו של הגנגסטר סגור. הוא רוצה להתקדם בסולם הדרגות ולהגיע לצמרת. בניגוד לגיבור המערבון שהתכונה הבולטת המאפיינת אותו היא שליטתו העצמית הבלתי מעורערת, הרי התכונה המאפיינת ביותר את הגנגסטר וממנה שאובה גם עליונותו היא האיום כי בכל רגע נתון הוא עלול לאבד את שליטתו. עצמתו אינה ביכולתו לירות מהר יותר, או לדייק יותר בקליעתו, אלא בהיותו נכון יותר לירות. הגנגסטר אוהב את כבודו אך אופי פעילותו אינו תמיד מראה כך. אין לו כל בעייה לירות למישהוא מאחורי גבו, או לנצל עליונות מספרית להשגת מטרותיו. הגנגסטר חייב להמשיך הלאה. אם לא יהרוג, יהרג. הקונפליקט הזה מלווה את פעולותיו ומונע ממנו כל אפשרות של נסיגה מאורח חייו. כל נסיגה מתפרשת כחולשה, וחולשה היא מצב אידיאלי לבגידת אחד מהקרובים אליו שירצה לרשת אותו בתפקידו.

אחד היוצרים המפורסמים בז'אנר היה פרנסיס פורד קופולה שיצר את טרילוגיית סרטי הסנדק. הסדרה העמידה את אנשי העולם התחתון באור שונה ממה שהצופים היו רגילים לראות. פתאום היו אלו אנשים בעלי ערכים ומוסר שכבוד המשפחה עבורם הוא מעל הכל (ומעל החוק), ולא סתם ארחי פרחי פורעי חוק. כמובן, שיטותיהם לקידום והשגת עינייניהם מעולם לא התקבלו, אך פתאום אפשר היה להבחין שגם להם יש קודים של מצפון. אולי שונים מהקודים החברתיים המקובלים (למרות שמצפייה בסרט הדבר לא נראה כך... והצופה מאמץ לעיתים את דרך פעולתם...) אבל עדיין קודים מצפוניים. אפילו הגינות מסויימת, כבוד והערכה למי שמגיע.

"הסנדק 1" (פרנסיס פורד קופולה) 1973

דון קורליאונה הינו אדם בעל כבוד. למרות שעסקיו אינם חוקיים, לדון קורליאונה כללים שאותם איננו מפר לעולם. הוא מתנגד לסחר בסמים גם אם יש בזה הרבה יותר כסף, ולעולם לא יסרב לפונים אליו לקבל את עצתו ועזרתו מתוך כבוד. משפחתו של דון קורליאונה היא משפחה מכובדת ונערצת. הדון עצמו איש מלא עוצמה וכוח. רבים משחרים לפתחו כדי לברך אותו ביום בו הוא משיא את ביתו. דון קורליאונה אינו רק ראש המשפחה המורחבת וסנדקם של כל הילדים הנולדים בה, הוא גם איש מאפיה בעל עסקים נרחבים והשפעה רבה גם בקרב סנטורים, שופטים ואישי ציבור. לחתונת הבת מגיע גם מייקל בנו הצעיר שלחם במלחמת העולם השנייה ואף זכה בעיטור. חלומו של הדון הוא שמייקל יהיה הראשון במשפחה שיפעל במסגרת עולם החוק, ובהדרגה תעבור המשפחה כולה לסגנון חיים זה. ארוסתו הנאה של מייקל אינה יודעת דבר על עסקי המשפחה וטיבם. מייקל מקפיד להתרחק מעולם זה ולהרחיק אותם ממנו עד ליום שבו נורה אביו. בוגד מתוך המשפחה משתף פעולה עם משפחה אחרת, והדון נפצע קשה ומובהל לבית החולים במצב אנוש. מייקל שבא לבקרו מציל אותו ברגע האחרון מהתנקשות נוספת בתוך בית החולים. מפקד המשטרה שאחראי על השמירה על דון קורליאונה, עובד עם הכנופיה היריבה. כעת כבר ברור שהנקמה חייבת לבוא. היחיד שלא יחשדו בו, מכיוון שאינו מזדהה עם עסקי המשפחה, הוא מייקל. לאחר שמייקל משתתף בתכנון המבצע ומבצע את החיסול, אין דרך חזרה. הוא קונה את הכרטיס לעולם הפשע. עליו לברוח מארצות הברית לתקופת צינון, אבל כך או אחרת הוא כבר שייך לעולם הפשע.

מייקל בורח לסיציליה, המקום שממנו הגיע משפחת קורליאונה לארה"ב. שם בשקט ובפסטורליות הוא פוגש בחורה מקומית יפיפיה – אפולוניה – ונושא אותה לאישה. הוא מצליח לחיות בשלווה פרק זמן לא ארוך, עד שהוא מתגלה ע"י יריבי המשפחה, ובמהלך נסיון התנקשות בחייו נהרגת אשתו, והוא מחליט לחזור לארה"ב. מייקל חוזר לארוסתו האמריקאית, נושא אותה לאישה, אבל שומר אותה הרחק מעסקי המשפחה שבהם הוא נהיה מעורב לגמרי. "אביך שולח אנשים להרוג ולהיהרג" אומרת לו ארוסתו כשהיא מבינה במה עוסקת המשפחה. "ומה עושה נשיא ארה"ב" משיב לה מייקל? עם מותו של הדון במהלך משחק עם הנכד בפרדס הבית, מייקל הופך להיות מנהיג המשפחה, וכשאחותו יולדת בן הוא הסנדק. מאותו רגע מייקל הופך להיות הסנדק באופן רשמי. בסצנה מדהימה בו בזמן שטקס ההטבלה מתקיים בכנסייה הקתולית, מתבצע מבצע אכזרי שבו מחסלים נציגיו של מייקל את כל אויבי המשפחה – ראשי המשפחות האחרות בניו יורק, ובכך נוקמים את חיסולו של סוני, אחיו הבכור שנרצח באכזריות. מייקל נפרד סופית מחלום האמריקאיותהמוגנת. מעתה הוא דון קורליאונה.

מקורותיו של הסנדק

פרנסיס פורד קופולה יצר את "הסנדק" בתחילת שנות השבעים (1972) ע"פ ספרו של מריו פוזו. בשנות ה-70 שבהן נוצר הסרט "הסנדק", הקוד המוסרי שעיצב את אופי הסרטים בהוליווד אינו תקף עוד. סרטו של קופולה הוא סרט מודרני משוחרר מהמחויבויות המוסרניות של הוליווד הקלאסית. הסרט אינו זקוק להצהרת כוונות קבועה שמסבירה לנו, הצופים, עד כמה נורא הפשע והפושע, ועד כמה יש להיזהר ולא ללמוד ממעשיו. "הסנדק", כסרט גנגסטרים מודרני, אוהב ומכבד יותר מהסרטים הקודמים באותו נושא, את גיבורו הפושע. הוא מאשים גם את החברה האמריקאית ומצביע על צביעותה ("גם סנטורים שולחים ילדים למות" אומר מייקל לארוסתו). הסרט אינו מהסס להצביע על צדדים חיוביים באופיו של הגנגסטר, ויוצר יחס אמביוולנטי מצד הצופה כלפיו, רגש שיש בו יותר הערכה מאשר בוז.

סרטי הגנגסטרים התבלטו בכך שהגיבורים הן בעצם דמויות לא מוסריות... הצופה עוקב אחרי הדמות הכריזמטית במאבקו לגדול בעולמו ולקנות מעמד באמצעות מעשי פשע שהולכים ומחריפים. הגנגסטר משקף קול פנימי אנרכיסטי (אנטי ממסדי) הקיים בכל אחד מאיתנו. הגנגסטר מושך אותנו לא רק בגלל שהוא פושע אלה בשל אישיותו הכובשת. בחירתו בדרך הפשע נכפית עליו לא פעם שלא ברצונו, ולא עקב רשעות סתם. הפושע מתריס נגד קיומם של חוקים באשר הם, היוצרים כבלים מכבידים על המציאות. גם בין הגנגסטרים עצמם ישנם אלו המוגדרים כטובים ואלו הרעים. הרעים בד"כ באים על עונשם ואינם מסיימים את חייהם בדכך הטבע. סוני מוצג כחמום מוח שש אילי קרב, ועל כך משלם בחייו. גם הבן של יריבו של הדון טאגאליה מוצג רע מכיוון שרצח את לוקה

בראזי נאמנו של הדון, ולכן נרצח גם הוא. הדון עצמו וגם מייקל בנו יסיימו את חייהם בדרך טבעית.

דון קורליאונה של קופולה מעורר את אהדתם והתפעלותם של הצופים כמו את אלה של סביבתו. הוא איש מרשים וכריזמטי, איש של כבוד ומוסר. המשפחה היא הדבר החשוב לו ביותר. הוא חי למענה ופועל אך ורק מתוך האנטרסים שלה. הוא מנהיג אותה בביטחון ולא אוהב שחולקים עליו בוודאי לא ליד אנשים שהם מחוץ למשפחה. המחלוקות יוצרות סדקים וחולשה ומתנגדי המשפחה עלולים לנסות לנצל מצב זה ולהשתלט על עסקי המשפחה, כפי שאכן היה לאחר שסוני מעז לחלוק עליו בנוגע לחוסר הסכמתו להיכנס לעסקי הסמים, דבר שמוביל בסופו של דבר לנסיון הרצח של הדון. בתחילתו המרשימה של הסרט, הדון מקשיב לסיפורו הקשה של קברן איטלקי שפניו ביתו הושחתו ע"י בחורים אמריקאים. אנו מבינים שדון קורליאונה הוא התקווה האחרונה של הקברן לצדק, מפני שבית המשפט האמריקאי פטר אותם בעונשים קלים בלבד. הדון מחליט לא להרוג אותם מכיוון וביתו של הקברן נשארה בחיים והם רק השחיתו את פניה. אפשר לראות כאן גם סוג של הגינות מסויימת שנקבעת ע"י הדון. הצדק החלופי שהוא מציע הגון יותר מפסיקתו של בית המשפט המייצג את הממסד. יש כאן נקמה, אך לא אנרכיה.

דון קורליאונה נאמן לאשתו ומכבד אותה. הוא לא מחליף נשים בניגוד לסוני שביום חתונת אחותו מתעסק עם מישהיא מהצד (ולאחר מכן כעונש אלגורי הוא נבגד ע"י גיסו בעלה של אחותו קוני). בעיני הדון, המוסד המשפחתי קדוש. כל בן משפחה המבקש עזרה יענה גם אם הוא או מעשיו אינם מוצאים חן בעיני הדון. האנשים הסובבים את דון קורליאונה אוהבים אותו ויראים ממנו באותו הזמן.

למרות שדון קורליאונה הוא הדמות הבולטת בסרט (ושעליה קיבל מרלון ברנדו את האוסקר) הוא אינו הגיבור המרכזי אלה בנו מייקל (אל פאצינו), שהופך אל מול עינינו מגיבור מלחמה לאיש מאפיה אכזרי וחסר מעצורים, ויורשו של הדון. מלב הקונצנזוס הוא נדחק אל שולי החברה, אבל על הצופים הוא נשאר אהוב כמקודם. קופולה מוליך בחוכמה את הצופים לכבד את בחירתו של מייקל ואף לשמוח בה.

הסרט מעמיד זו מול זו את התרבות האמריקאית והתרבות האיטלקית המאפיינת את המהגרים מאיטליה. התרבות האמריקאית על פי הסרט מנוכרת ומאופיינת על ידי חוק יבש ואנשים חסרי רגישות. התרבות האיטלקית מאופיינת כתרבות חמה, משפחתית, דתית ובעלת כבוד.

לדת תפקיד חשוב בסרט. הדת מעניקה לכאורה את הסמכות לראש המשפחה שכן הוא סנדקם של כל בני המשפחה. בני המשפחה הינם קתולים אדוקים, והסנדק הוא הדמות שלוקחת אחריות על כל ילד שנולד במשפחה. מייקל עצמו נהיה ראש המשפחה רק לאחר שהוא נהיה סנדק לבנה של אחותו (ותוך כדי כך רוצח את אבי הילד עקב בגידה במשפחה). בקטע של עריכה מקבילה שהפך לאחד מרגעיו הקלאסיים של הקולנוע, משתתף מייקל בטקס הטבלתו של האחין כסנדקו ונשבע להילחם בשטן ובחבר מרעיו.

על רקע צליל העוגב הכנסייתי מתחלף מידי פעם המעמד בתמונות הזוועה של ההרג שנעשה בשמו, כששליחיו עורכים חיסול חשבונות עקוב מדם ורוצחים את כל מתנגדיו – ראשי המשפחות הגדולות האחרות בניו יורק. באמצעות החיסול הוא הופך למנהיגה הבלתי מעורער של המשפחה וכל זאת בברכת הכנסייה.

מייקל לא שוכח ולא סולח ואין זה משנה מי טועה. כך במקרה של גיסו קרלו שעקב בגידתו נרצח סוני אחיו, כך במקרה של טסיו חיילו הנאמן ושומר ראשו של הדון במשך שנים. בכך מחסל מייקל את מתנגדיו ומראה לכל השאר מה יעלה בגורלם אם רק יחשבו על כך. בעתיד בסרט השני מייקל יוציא להורג אפילו את אחיו פרדו עקב בגידה במהלך שיהפוך אותו לאדם אומלל ומריר וחסר גאולה ושלווה לנפשו עד לסוף חייו.

קופולה שובר את הקונוונציה (המבנה) המובהקת שהשתרשה בהוליווד על פיה הפושעים מתים בסוף הסרט, בכך שהוא מניח לדון קורליאונה למות מזקנה במקום בקרב יריות מסורתית. הדון מת לאחר משחק עם נכדו בחצר הבית בין עצי התפוזים הים תיכוניים. קופולה יוצר כאן מעין גן עדן קטן, איטליה קטנה שבתוכה מסיים הדון את חייו. מה שפוגם בפסטורליה ובהרמוניה הם שיני התפוז המפחידות שהדון שם בפיו ומפחיד על ידי כך את נכדו. יש כאן מעין אלגוריה האומרת שלמרות כל השלווה והפסטורליה עדיין הדון היה איש מאפייה והיה מעין חייה טורפת גם אם שיניה עשויות קליפת תפוז סיני.

פסטורליה זו אינה מקרית. קופולה פרץ את מסגרת העיר שבה מתרחשים רוב סרטי הז'אנר והסרט נודד לתקופת מה למרחביה של סיציליה. פס הקול הנפלא מלווה את המעבר הזמני הזה במנגינה מיוחדת שהפכה עם השנים לנעימה המסמלת את הסרט – נעימה שיש לה קיום עצמאי משלה גם ללא קשר לסרט. המנגינה מופיעה בסרט פעמיים: הפעם הראשונה כשמייקל מגיע לסיציליה, מפציע בעינו בבת אחת נוף ים תיכוני שטוף שמש ומחליף בכיוון הנגדי את מראות העיר האמריקנית ששלטו בסרט עד לשלב זה.

הפעם השנייה היא בשעת מותו של דון קורליאונה בפרדס ביתו. מעבר לחוזק שבסצנה וחיבורה באופן דרמטי לנעימה החזקה והעצובה יש כאן נסיון להתייחס למוות בין עצי התפוז כאל חזרה למקורות בסיציליה – מחוז הגעגועים וגן העדן האבוד שאותו נאלצו הרבה פעמים לעזוב המהגרים האיטלקיים לאמריקה.

משפט אחד מתוך הסרט נשמר לנצח והוא כשמייקל מנסה להסביר לארוסתו קייט מה רב כוחו של אביו, הוא מספר לה על אחת העסקאות האפלות של אביו תוך כדי תאור איך השיג אביו את מבוקשו. "אבי הציע לאיש הצעה שהוא לא יכול היה לסרב לה". לשאלתה מה היתה ההצעה הוא עונה: או שהוא יסכים להצעה של אבי או שהמוח שלו יהיה שפוף על השולחן.

ניתוח סצנת ההטבלה והרציחות

פרנסיס פורד קופולה משתמש בעריכה מקבילה ברגעי השיא של סיום הסרט הסנדק חלק 1 1972. במהלך טקס ההטבלה בכנסייה שבה משמש מייקל קורליאונה (אל פציינו) סנדק לבן אחותו, "חותך" קופולה לתמונות

ממקומות אחרים : להכנות של אנשיו לקראת חיסול ראשי חמשת המשפחות היריבות למשפחת קורליאונה, ולחיסולם. בסיום הסצינה נראה מונטאז' של חמשת הגופות מנוקבות הכדורים.

סיום הסרט מראה את התבססותו של מייקל כסנדק, הן בתחום המשפחה, והן כ"בוס" הגדול של המאפיה. העריכה המקבילה יוצרת פער אירוני בין תיפקודו כאיש משפחה ונוצרי מאמין לבין האלימות ושפיכות הדמים המאפיינות את עיסוקיו כראש המאפיה, בין קדושה וחטא שפיכות הדמים, בין חיים חדשים ומוות.

שלושה מרכיבים של השפה הקולנועית מעצימים את הרעיון בסצינה : **פס קול** : נגינת האורגן של הכנסיה ובכי התינוק מלווה גם את הרציחות. פס הקול הא-סינכרוני (נגינת העוגב ובכי התינוק משתייכים להתרחשות בכנסיה ולא במקומות השונים בהם מתרחשות הרציחות) משפיע על ההתרחשות בהן- ומגביר את הקשר בין הטמא לטהור, בין מייקל איש המשפחה ומייקל ראש המאפיה.

השאלה "מייקל קורליאונה, האם אתה דוחה את השטן ?" ותשובתו המאופקת "כן" פותחת את סידרת הרציחות. בדרך זו מוגברת האירוניה והפער בין המילים למעשים.

צבעוניות : זהוב-חום המשקפים משפחתיות וקדושה בכנסיה, כחול קר בהכנות לרציחות, מדגיש את הפער בין שני המצבים.

עריכה : מקבילה. ישנו קשר של פעולה בין השוטים המצולמים בכנסיה ובין השוטים של ההכנות לקראת חיסול היריבים : הכומר מתיר את כובע התינוק – המאפיונר נוטל תת מקלע...קצב העריכה גובר ככל שהמתח עולה.

משחק : פניו הקפואות של מייקל, היודע מה אמור להתרחש כרגע, אך אינו מראה את המתח שבו הוא נתון. רק העיניים הנעות כל הזמן מסגירות את המתח שלו לצופים

תלבושות : המשחזרות את התקופה, בגדי המאפיונרים.

החלל : המיקום בו נמצאים ראשי המשפחות- ארבעה מתוכם נמצאים במקומות סגורים- ללא מוצא.

אביזרים : הסיגריה, המשקפת את המתח בו נתונים אנשיו של מייקל העומדים לבצע את המשימה.

תאורה : הצללים על פניו של מייקל- הם המסגירים את המתרחש מחוץ לכנסייה.

מיסגור : הצילום בלונג שוטים ודיפ פוקוס בכנסייה, המעניקים את תחושת הקדושה של המקום וגודלו הזעיר של האדם בתוכה.

"הסנדק 2" (1975)

כשחברת פארמונט הזמינה את פרנסיס פורד נקופולה לביים את "הסנדק", הוא היה עדיין רק במאי מבטיח שטרם הגשים את הציפיות והתקוות שתלו בו. בעקבות החלק הראשון שהיה שובר קופות הגדול ביותר בתחילת שנות ה-70, קופולה הפך לאחד מבכירי הבמאים בהוליווד. הוא אמנם לא זכה באוסקר, אבל הסרט קיבל שלושה אוסקרים – המפיק, השחקן הראשי והתסריט. קופולה ציפה שהסוף האלים יאזן את האהדה שנוצרה כלפי משפחת קורליאונה וייצור ניכור מהם וממעשיהם. אך תגובת הקהל הוכיחה עד מה היתה גודל הטעות. ומכאן המרחק לסרט ההמשך היה קטן מאוד. ואכן קופולה היה זה שהגה את הרעיון לסרט ההמשך. בבסיס הרעיון עמד הרצון להשלים את הסאגה של המשפחה כך שאפשר יהיה להציגה כסרט בן שש שעות.

מבחינה זאת "הסנדק 2" לא היה סרט המשך המבקש להיבנות על הצלחת הסרט הראשון, אלא יצירה המשלימה מבחינה תוכנית ורעיונית את הסרט הראשון.

מודע לחולשתו המוסרית של הסרט הראשון, קופולה ניגש אל סרט ההמשך מתוך הכוונה להתחקות אחרי שורשי הרוע שחלחל במשפחת קורליאונה, ובמקביל לעמעם את הילת הגנגסטרים שנוצרה בסרט הראשון. בסרט הזה הם פחות מצליחים ומלוכדים, וכמעט אינם יודעים אושר, אלא רק אינטריגות, פחדים ופרדות. "הסנדק 2" אינו סיפור מאבק ההישרדות של משפחת קורליאונה בזירת הפשע האמריקנית, אלא סיפור קריסתה, דבר שבא לידי ביטוי ברצח האח ע"י מייקל ובעזיבת אשתו את הבית. הכרונולוגיה הפשוטה של הסרט הראשון מתחלפת כאן במבנה מורכב בהרבה. התסריט מדלג לפנים ולאחור בין שתי תקופות (ולקטע קצר גם לתקופה שלישית) בתולדות המשפחה. תחילת המאה העשרים מתארת את סיפור הברחתו של ויטו קורליאונה מסיציליה לארה"ב ואת צעדיו הראשונים בעולם הפשע הניו יורקי. בתקופה השנייה – סוף שנות החמישים, מנסה מייקל קורליאונה

בנו של ויטו להרחיב את עסקיו גם לקובה, ובמקביל להתמודד עם חקירה של הסנאט האמריקני. אבל הפרנויה שלו דוחפת אותו להשקיע את עיקר מרצו בהרס משפחתו. שתי התקופות מתחלפות זו עם זו. התקופה הראשונה היא תקופת התום. ויטו קורליאונה הצעיר (בגילומו הנפלא של רוברט דה נירו) הוא גבר חרוץ ואמין וכמובן אב למופת שנסיבות הגירתו לאמריקה כופות עליו את דרך הפשע. בתקופה הזו נזרעו זרעי האלימות של המשפחה (למרות שגם ילדותו של ויטו הילד עברה עליו מתוך אימה עת נאלץ לברוח לבד לאמריקה לאחר שכל משפחתו נרצחה ע"י המאפיה הסיציליאנית וגם אותו חיפשו כדי להורגו). התקופה המאוחרת מתפקדת כנסיון לא מוצלח לחזור אל אותם רגעי אושר ראשוניים, אך גם כתקופה שבה מבשילים הזרעים הבאושים מתחילת המאה. הסרט מקיים דיאלוג הדוק עם הסרט הראשון. השחקנים הם אותם שחקנים (פרט לרוברט דה נירו המחליף כאן את מרלון ברנדו בתפקיד הדון הצעיר), והדמויות זוכרות היטב את אשר קרה להן בחלק הראשון. קייט (דיאן קיטון) דורשת ממיקל בעלה (אל פאצינו) שיקיים את הבטחתו מאז, ויעזוב את עולם הפשע. פרדו אחיו הגדול, קובל על כך שדילגו עליו בהיררכיה המשפחתית, ועל כך שהוא לא קיבל תפקיד שראוי לו, ומייקל נזכר באחד מרגעי חולשתו בסרט כיצד הוא ואחיו ישבו סביב שולחן האוכל בביתם הקודם ביום הולדתו של אבי המשפחה.

התפאורות, שחזור התקופה, סגנון הצילום, המוזיקה וסגנון העריכה, משותפים גם הם לשני הסרטים. כמה תמונות עושות זאת במובהק (ויעשו זאת גם במהלך הסרט השלישי שיופק למעלה מעשרים שנים לאחר מכן) (רצח פאנוצ'י בני יורק המתרחש במקביל לתהלוכה דתית הצועדת בשדרה התשיעית, מזכיר את סדרת הרציחות שמבצעים שלוחיו של מייקל שעה שהוא עצמו משמש כסנדק בטקס ההטבלה של אחיינו. קופולה קושר כאן בקשר אמיץ את הכנסייה הקתולית ודרך הפשע של המשפחה, קשר שיהרס כליל את המשפחה בעלילת הסרט השלישי.

גם הסצנות הראשונות בשני הסרטים דומות. אלו הן מסיבות אקסטרואגנטיות המראות את כוחה של המשפחה והעומד בראשה. דווקא ההקבלה המתמדת הזו בין הסרטים היא העדות החזקה להידרדרותה של המשפחה. המבנה הוא אותו מבנה, אבל חסר לנו את האלגנטיות של ויטו קורליאונה, השקט הנפשי שלו והאושר שהוא מוצא בחיק משפחתו המלוכדת. גם הפתיחה בסרט השני הינה מופת של אקספוזיציה. בסרט הראשון במהלך חתונתה של הבת, אנו לומדים להכיר את רוב הדמויות המרכזיות על אופיין ומערכות היחסים ביניהן. כל הדמויות עגולות ומורכבות ועשירות בניואנסים. כל סיפור ולו הקטן ביותר צובר משמעות במהלך הסרט. הפתיחה מבנה גם את ההפרדה בין ענייני העסקים של המשפחה, ובין חיי החברה של המשפחה. אל חדרו של הדון עולים לרגל מבקשי טובתו ועזרתו. העסקאות האפלות נעשות בחללים חשוכים. כך גם הדבר בסרט השני, רק שהאלימות המסוגנת של ויטו מתחלפת כאן באלימות לשמה.

שולחיו של ויטו שיספו ראש של סוס. בסרט הראשון אין הריגת אנשים חפים מפשע. ויטו האב מבקש לשלוח אנשים שלא ייסחפו. "אחרי הכול אנחנו לא רוצחים למרות מה

שאומרים עלינו". לעומת זאת אנשיו של מייקל רוצחים זונה אלמונית כדי שיוכלו להפיל סנטור.

"**הסנדק 2**" אינו נופל מקודמו, ואולי אף עולה עליו. הוא קשה יותר לצפייה בשל מורכבותו התסריטית. הוא פחות זוהר ומתחנף לצופים, ובכל זאת מצליח להשיר חותם משמעותי יותר. זאת יצירה שמתחילה באובדן התמימות ומסתיימת באובדן. בסופו של הסרט נותר מייקל קורליאונה לבדו על המסך. הוא השיג את כל יעדיו, חיסל את כל אויביו, אך נותר לבדו – ללא אב ואם, וללא אחים, אישה וילדים. זהו הגהינום שעיצב לעצמו ובו הוא נדון לחיות עד הסוף המר שיגיע בסרט השלישי.

המערבון

גיבור המערבון

אחת הדמויות המוצלחות ביותר שיצר הקולנוע האמריקני הוא של האיש הבוקר – איש המערב. איש המערב, גיבורו של המערבון, הנו דמות שלווה, מתבודד ובמידת מה – מלנכולי. בדידותו הנה חלק מאישיותו, היא אינה נכפת על-ידי המצב שבו הוא נתון אלא קרובה לנפשו ומעידה על שלמותו.

האהבה, שולית בחייו, אם קיימת אשה אהובה, אין היא מסוגלת להבין את מניעיו; היא מתנגדת לכל הרג והגיבור מתקשה להסביר לה שאין טעם להתנגד לאלימות שהיא חלק מעולמו.

גיבור המערבון הוא במובהק אדם רגוע שזמנו עמו. אף בענדו את תג המרשל, או, בהיותו בעל חווה, נראה הדבר כאילו אין לו תעסוקה. כדי לבטא את יכולתו של הגיבור להישאר רגוע במצבי מתח, מערבונים רבים משתמשים במשחק הפוקר כדי להפגין תכונה זו. לעיתים קרובות אין אנו חשים כי הגיבור הוא בעל דבר כלשהו, בנוסף לסוסו, נשקו ובגדיו שודאי לא יחליף לאורך כל הסרט. הוא רוכב ללא דופי, אינו מניד עפעף בפני המוות, והוא זריז ודייקן באקדח במעט יותר מכל אדם העשוי להיקרות לפניו. אלה הם הישגים המשורטטים בבהירות, ומקנים לדמותו של גיבור המערבון בהירות מוסרית בולטת, התואמת את בהירות דמותו כנגד הנוף החשוף.

למען מה נלחם הוא נלחם? גיבור המערבון ניצב לצד הצדק, שלמענו הוא לוחם. כאשר הוא נשאל למהות הצדק, בדרך כלל על-ידי אישה, הגיבור יענה שהוא עושה, את מה שצריך לעשות. לולא תבעו הצדק והסדר ללא-הרף את חסותו, היה נותר ללא תפקיד. ואמנם, בסרטים שבהם הקידמה ואיתה החוק הגיעו אל המערב, גיבור המערבון חייב להבין כי יומו חלף, בדרך-כלל

סרטים אלה מסתיימים במותו או ביציאתו לעבר מכסיקו. ביסודו של דבר, הגיבור מגן על טוהר דמותו, כבודו. עצם העובדה שאינו נכנע להתפתחות הציולייזציה, הופכת אותו לבלתי פגיע. הגיבור במערבון בניגוד לגיבור הגנגסטר אינו רוצה ל"התקדם". אין לו לאן. הגנגסטר מפחיד את הסובבים אותו מכיוון שבכל רגע הוא יכול לשלוף ולהרוג. הגיבור במערבון לעולם לא ישלוף ראשון.

זה עניין של כבוד בשבילו. אקדחו נותר בנרתיקו עד אשר יריבו שולף את שלו החוצה. אז נאלץ הגיבור בעל כורחו לשלוף את אקדחו ולהרוג את יריבו. אי אפשר לטעון שהוא שולף בחוסר רצון, אולם בשל היות רגע השליפה כה חשוב למהותו של הגיבור, רגע זה חייב להישאר טהור. הגיבור לא יחלל את צורת הקרב המקובלת וישלוף ראשון, גם אם זה יעלה לו בחייו.

גיבור המערבון הנו אחרון הג'נטלמנים, וסרטי המערבון הם צורת האמנות האחרונה, בה שימר מושג-הכבוד את עצמתו.

הנשים במערבון

ישנן מספר דמויות נשיות ייצוגיות במערבון:

האישה ההגונה - מייצגת התנגשות תרבויות. האישה מגיעה מהמזרח, בעלת גינונים תרבותיים אחרים כגון: עידון, טוהר מידות, תרבות, ואף הנצרות עצמה נחשבות תכונות נשיות. לעיתים קרובות מוצגות הנשים, כמחוננות במין תבונה עמוקה יותר, בעוד שהגברים, למרעית-עין מופיעים כבטוחים בעצמם, הם ילדותיים ביסודם.

נערות שעשועים/זונות – נטולות גינוני חן, נשים שלמדו להבין בצורה מעשית ביותר, באיזו מידה עשויה אהבה להיות שולית, נחשבות לנשים שסטו מדרך הישר. הזונה אינה תלויה באיש, אין היא שייכת לאיש, אין צורך להסביר לה דבר. אין צורך לגונן עליה.

כשגיבור המערבון זונח את הזונה למען האישה ההגונה – למען אהבה. הוא נוטש, למעשה, דרך-חיים, אם כי אספקט-הבחירה מטושטש, תכופות, על-ידי הרג הזונה המקריבה את חייה למען הגיבור.

השינויים שהמערבון עבר במהלך השנים

ז'אנר המערבונים שפרח בתחילת המאה ה-20 עד שנות השבעים המוקדמות, זכה להצלחה הגדולה בשם הערכים שהוא ייצג: נאמנות, שכנות טובה, עזרה הדדית, פשטות חומרית והעדר בצע, אלו הם ערכים תרבותיים שהמודרניזציה הכלכלית והפוליטית איימה לשחוק. כמיהתם של ההמונים לסולידריות חברתית, נמצאה באחד הז'אנרים האמריקאים ביותר בתולדות הקולנוע וזאת בלא תיווכו של השלטון. כאשר החלו לצלם את סרטי הראינוע ובהמשך את

סרטי הקולנוע, המערבונים שעל המסך עדיין התרחשו במציאות והדמויות שבשנים הבאות יצלמו עליהם סרטים, עדיין חיו או מתו בעבר הלא רחוק.

ב 1903 צולם המערבון האילם הראשון "**שוד הרכבת הגדול**". הסרטים עדיין לא נראו ריאליסטים ורק מ - 1919 הבמאים ניסו להיות יותר נאמנים למציאות. המערבון באותן שנים ייצג מערכת ערכים המשויכת בתודעתה לאידיאולוגיה ימנית. הסרטים היו שמרנים, פטריוטים בלי גבולות ותמכו במתן כבוד לסמכות, לערכי המשפחה ולעליונות צבאית. בנוסף לכל זה הם סבלו מגזענות כלפי האינדיאנים שהוצגו כרוצחי ילדים ונשים וכמובן העמידו באור מגוחך שחורים וסינים. הוליווד טפחה ההערצה לקולוניזציה הפנימית בארה"ב והקהל אהב לבוא אל הקולנוע, לראות שהגיבור הוא הטוב והאינדיאני הוא הפרא המסוכן. בלי שיבחינו בכך, המערבונים מציגים את האדם הלבן כעליון המנצל את הטבע וההיסטוריה לטובתו שלו. המערבונים היו סרטי נוסחה נטולי יומרה אומנותית עד שבשנת 1939 יצא למסכים סרטו של ג'ון פורד, "**מרכבת הדואר**". סיפורה של מרכבת דואר המכילה בנוסף לדואר תשעה אנשים השונים אחד מהשני ביניהם: רופא שיכור, בנקאי שגנב כסף, אשה מכובדת בהריון, מהמר, רקדנית במועדון לילה ופושע הנמלט מהחוק (ג'ון ויין בהופעה שהפכה אותו לכוכב). הכרכרה צריכה לעבור בהרים כאשר ידוע שסכנה עורבת בכל פינה ולמרות זאת המתח הגדול היה דווקא בין הדמויות בכרכרה. ג'ון פורד אולי גדול במאי המערבונים יצר כאן דרמה סוחפת בין הדמויות ומערכות היחסים הנרקמות ביניהם כאשר הם מתכוננים לגרוע מכל. הסרט היה מעומד לשבעה פרסי אוסקר וזכה בפרס האוסקר למוסיקה ולשחקן משנה. המערבון לא היה עוד סרט פעולה אלא הפך לדרמה נוגעת ללב.

במקביל לסרטי מערבונים שסיפוריהם הגיעו הישר ממוחם הקודח של תסריטאים וסופרים, היוצרים ההוליוודים השתמשו גם בסיפוריהם של אנשי חוק ופשע דמויות בעלות בסיס היסטורי אך הפכו למיתוס וסיפורם הפך לאגדה אמריקנית כמו סרטו של ג'ון פורד מ 1949 "**קלמנטיין יקירת**" בכיכובו של הנרי פונדה. הסרט מתאר את מאבקם של וויאט הארפ, אחיו וחברם דוק הולידי נגד פושעים שרצחו את אחיהם וגנבו את עדר הבקר שלהם. הארפ מחליט להתמנות לשריף של העיירה, ממנה את אחיו לסגניו ונעזר בכישוריו של חברו דוק הולידי לחשוף את השחיתות בעיירה טומבסטון שבה הם חיים. בשנות החמישים המערבונים החלו לשנות גוון, על היוצרים היה להתמודד עם המציאות שמשתנה. הסרט המסמל ביותר את אותו שינוי היה "**המחפשים**" (1956) של ג'ון פורד בכיכובו של ג'ון ויין. ויין שהיה מקושר בתודעת הציבור עם אידיאולוגיה ימנית וברוב תפקידיו גילם: מפקדי צבא, גיבורי מערבונים ואנשי חוק וסדר סמכותיים. היה ידוע גם בחייו כשמרן ופטריוט. ולפתע עליו לגלם דמות לא שגרתית. "**המחפשים**" הוא סרט על אדם המסרב להכיר את המציאות המשתנה. לפתע ישנה ביקורת על

אותם ערכים ישנים וגזעניים שויין ייצג בכל סרטיו. איתן אדוארדס (ויין) חוזר ממלחמת האזרחים ומגלה שאחיו, אשתו וילדיהם נרצחו על ידי שבט אינדיאנים ושחייניו הצעירה נחטפה על ידם. במשך חמש שנים הוא מנהל מרדף אחרי השבט במטרה למצוא את אחייניו שגדלה לאינדיאנית בוגרת, להרוג אותה ואת בני שבטה. אדוארדס לא מוכן להכיר בעובדה שבשר מבשרו הפכה לאינדיאנית. דמותו הגזענית והבלתי מתפשרת נאלצת להתמודד עם המציאות.

המציאות השתנתה כמה שנים לפני "**המחפשים**" כבר ב 1952 פרד זינמן ביים לפי תסריט של קרל פורמן את "**בצהרי היום**". מערבון דל תקציב בכיכובם של גרי קופר וגרייס קלי שהפך למערבון המצליח ביותר בכל הזמנים גם מבחינה ביקורתית וגם מבחינה כלכלית. סיפור של איש חוק (קופר) העומד לעזוב את העיר עם ארוסתו (קלי). כשנודע לו שכנופיית פושעים רצחנית נמצאת בדרך לעיירה כדי לנקום בו הוא מנסה למצוא בני ברית בין תושבי העיר הפחדנים המסרבים לעזור לו להלחם נגדם.

הסרט הפתיע כאשר היה להצלחה עצומה משתי סיבות : הראשונה היא שכמעט ואין בו סצינות אלימות ובכלל אין בו נופים רחבי יריעה, שבטים רצחניים של אינדיאנים ודמויות שבלוניות של טוב ורע.

השנייה היא שהמערבונים ידועים כז'אנר שמרני הנערץ על ידי אנשי הימין במפה הפוליטית וכאן מדובר בסרט ליברלי היוצא נגד אווירת הפחד שהשליט הסנטור מקארתי עם "צייד המכשפות" שניהל נגד כל אדם שנחשד בהשתייכות למפלגה הקומוניסטית או תמך בדעותיה.

באותה התקופה הוקמה בהוליווד רשימה שחורה של במאים, תסריטאים, שחקנים, שחקניות ועוד אנשים השייכים לתעשייה. אותם אנשים איבדו את מקומות העבודה שלהם ולא זכו לתמיכת התעשייה.

הסרט היה מעומד לשבעה פרסי אוסקר וזכה בארבע לשחקן הטוב ביותר, העריכה, הפסקול ושיר הנושא.

בשנות השישים התפתחה באיטליה תעשייה קולנועית די גדולה ולצד סרטי איכות של פליני ואנטוניוני התפתח סוג חדש של מערבונים – "**מערבוני הספגטי**". את הידועים ביים סרגיו ליאונה וכיכב בהם בחור אמריקאי צעיר, קלינט איסטווד. מערבוני הספגטי הידועים ביותר הם "**הטוב, הרע והמכוער**", "**בעבור חופן דולרים**" ו"**הצלפים**". בשנות השבעים איסטווד יגלם את "**הארי המזוהם**" בסרטו המפורסם של דון סיגל והרבה מבקרי קולנוע יטענו שהארי הוא פרש בודד בגרסה עירונית-מודרנית.

בשנת 1992 איסטווד ביים, כתב, הפיק וכיכב בסרט "**בלתי נסלח**". מערבון אפל, אלים, עצוב, נטול דמויות גיבורים, פמיניסטי, סדיסטי והריאליסטי ביותר שנוצר עד היום. איסטווד מגלם את

וויליאם מאני, רוצח נודע לשמצה בעבר ואיש משפחה אוהב בהווה. אשתו נפטרה ממחלה, ילדיו רעבים, החיות במשק חולות והזמנים קשים מאי פעם. כאשר צלף צעיר חולף בחווה ומספר לו על פרס של 500 דולר על ראשם של חברי כנופיה שאנסו ופצעו זונה מחוסר ברירה הוא מסכים לקחת על עצמו את המשימה. הבעיה היחידה היא שאת העיירה מנהל שריף אכזרי בשם ליטל ביל (ג'ין הקמן) ומאני לא מתאר לעצמו לאיזה צרות הוא מכניס את עצמו.

אם בכל המערבונים יש דמויות הרואיות כאן אין דמות אחת כזו לתרופה. הגיבור בסך הכל רוצה כסף. אין בו שמץ אחד של אידיאולוגיה. הוא עייף, אין לו כוח למשחקי גבורה. העיירה שאליה הוא מגיע, בוצית, חשוכה ותחושה חזקה של אלימות שוררת באוויר. השריף הוא סדיסט אכזר והחוק שהוא מייצג קר ואכזר לא פחות. איסטווד יצר את המערבון הפסימי ביותר בתולדות הקולנוע וחזר הביתה עם אוסקר לסרט הטוב ביותר והבמאי הטוב ביותר.

"בצהרי היום" (1952) (פרד זינמן)

ויל קיין (גרי קופר) הינו שריף בעיירה קטנה במערב ארצות הברית. הוא פורש מתפקידו כדי להינשא לאימי פאולר (גרייס קלי). פאולר היא בת הדת הקווייקרית, ובשל כך מחזיקה באידיאולוגיה פציפיסטית, המתנגדת לשפיכות דמים מכל סוג. מייד לאחר החתונה מגיעה ידיעה כי הפושע פרנק מילר מגיע לעיירה עם בני חבורתו, על מנת להתנקם בקיין, אשר שלח אותו לכלא בעבר. קיין מעריך כי מדובר באיום ממשי, ומחליט להתמודד עם מילר. הוא מעריך כי יוכל לאסוף חבורת אנשים רצינית מבני העיירה, אשר יוכלו בצוותא להדוף את הפושע.

לתדהמתו של קיין, נוטשים אותו בני העיירה בזה אחר זה. השופט נמלט מן העיירה. אימי, כלתו הצעירה, מסרבת לעזור לו ודורשת כי יעזוב את העיירה וישאיר אדם אחר להתמודד עם האיום. סגנו, הארווי פל (לויד ברידג'ס), מסרב לעזור לו אלא אם כן יובטח לו כי יקבל את משרת השריף שפינה קיין. המארשל הזקן (לון צ'ייני) חולה בשגרונ ואינו מסוגל לעזור. היושבים בבאר המקומי הם ברובם שיכורים ופושעים האוהדים את חבורת מילר וחפצים במותו של קיין. בכינוס בכנסייה מסרבים בני העיירה לסייע לשריף לאחר שאחד מבני העיירה מסביר להם כי קרב אקדחים ברחובה הראשי של העיירה יזיק לכלכלה המקומית.

קיין נותר לבדו, כאשר הרכבת, ועליה ארבעת הפושעים המבקשים את נפשו, מגיעה. הוא עומד מול הארבעה מותש ועייף, אך מתברר כי אימי, אשר כבר ישבה ברכבת בדרכה אל מחוץ לעיירה (לאחר שסברה בטעות כי בעלה עדיין מעורב ברומן עם אהובה ישנה בשם רמירז), ושמעא את

קולות הקרב, החליטה לעמוד לצד בעלה, ובסיועה מצליח קיין להרוג את מבקשי נפשו. בסיום הקרב משליך קיין את כוכב השריף שלו אל הרצפה, ודורך עליו במגפו בבוז.

חידושים צורניים

הסרט כלל מספר חידושים בתחום הצילום והעריכה, אשר הופכים אותו ליצירה בעלת ערך קולנועי הנצפית עד ימינו על ידי קהל הצופים.

אחת הבחירות המעניינות של הבמאי זינמן הייתה כי הסרט יצולם ב"זמן אמיתי". הזמן החולף בסרט (אשר את רובו מבלה השריף קיין בהמתנה לרכבת העתידה להגיע) הינו הזמן החולף באולם הקולנוע. בסצינות רבות נראה שעון, אשר מתקדם לאיטו אל השעה שבה תגיע הרכבת ועליה ארבעת הפושעים, מבקשי נפשו של קיין. הצילומים התכופים של שעונים שונים נותנים לסרט מסגרת, ויוצרים מתח בסרט, שבניגוד למערבונים בני התקופה, כמעט ואינו כולל סצינות פעולה, ומוקדש ברובו (פרט לדקותיו האחרונות שבהן מתעמת קיין עם מבקשי נפשו) לנסיונותיו של קיין לשכנע את בני העיירה כי יסייעו בידו.

טכניקה נוספת שחידש הסרט הייתה "צילום העגורן". בדיוק לפני קרב האקדחים הגורלי ברחובה הראשי של העיירה, המצלמה נסוגה אחורה ועולה למעלה, והצופים רואים את השריף קיין לבדו לחלוטין ברחוב. "צילום העגורן" ממחיש את בדידותו של קיין הננטש על ידי תושבי העיירה כולה.

הבמאי זינמן ביקש לתפוס את אוירתן של תמונות ישנות ממלחמת האזרחים האמריקנית, שבהן מופיעים לעיתים קרובות שמים אפורים, חמורי סבר, כרקע. אפקט זה הינו תוצאה של העובדה שסרטי צילום עתיקים היו רגישים יותר לצבע הכחול ולאור על-סגול. מאמציו של זינמן בכיוון זה היו אחת הסיבות שבשלה התנגד לצילום הסרט בצבע. על אף התקציב המוגבל שבו נעשה הסרט (שבע מאות וחמישים אלף דולר) והעובדה כי צולם במשך 32 יום בלבד, הצליח זינמן ליצור את האפקט שביקש, בהסתמך על הערפיח בלוס אנג'לס, שם צולם הסרט.

משמעויות פילוסופיות ופוליטיות

הסרט רווי במשמעות פילוסופית ופוליטית. הסמליות של הסרט בולטת בסצינות כגון זו שבה נמלט השופט מן העיירה בבהילות, תוך שהוא מקפל את דגל ארצות הברית ולוקח עמו את מאזני הצדק. ההעמדה הבסיסית של תושבי העיירה כציבור נפחד המסרב לסייע לשריף, כמו גם של השריף אל מול אשתו איימי, בעלת הערכים הקווייקרים, זועקת לפרשנות.

בזמן עשיית הסרט הוליווד עדיין שמרנית, אבל המערבון מעט יותר מתוחכם. בסרט הזה אין אינדיאנים. המאבק אינו בין טובים מובהקים לרעים מובהקים. יש בו הרבה מצבי ביניים. הסרט מודה שהיה בעיר יותר מעניין ויותר שמח כאשר שלטו בה הפושעים, אחרי הכל, המערב הפרוע הרבה יותר מרתק ומסעיר מאשר חנות מכולת הגונה. בשלושה דברים נאבק הגיבור בסרט: בפושעים, באנשי העיר ובאשתו. המאבק עם הפושעים הוא הבנאלי ביותר: בסוף קיין ינצח על פי תבנית הז'אנר בדו קרב של הגיבור הטוב מול הגיבור הרע במאבק של "אחד מול אחד".

מאבקו של קיין בחברה שבה הוא חי ושעליה הוא אמור להגן הוא הקרב הקשה השני, קרב הממחיש את בדידותו של הגיבור בחברה. בדידותו של קיין נבנית בהדרגה. אחד אחד נשמטים ממנו כל האנשים שעליהם סמך, בהם חבריו הטובים. הבדידות מגיעה לשיאה לפני הקרב האחרון.

הקרב השלישי הינו הקרב על מקומה של האלימות המפרידה בינו – שריף הנושא אקדח – ובין אשתו הפציפסטית.

הפרשנות המקובלת היא כי הסרט הושפע מקורות חייהם של יוצריו, אשר נרדפו באותה עת בשל נטיות קומוניסטיות (אמיתיות או מדומות), וחשו כי נבגדו בידי הקהל האמריקני עבורו יצרו סרטים במשך שנים, כמו גם בידי האליטות האינטלקטואליות, אשר איפשרו את קיום "ועדת בית הנבחרים לפעילות אנטי אמריקאית" של הסנטור מקארתי. ואכן, הייתה זו הפרשנות הנפוצה לסרט, כאשר סצינת הסיום, שבה משליך קיין בבוז את כוכבו, והודף את בני העיירה הבאים לברכו על נצחוננו, פורשה כאמירה אנטי אמריקנית בוטה מסוג "אתם לא מספיק טובים בשבילי".

פרשנות פחות נפוצה משייכת את הסרט לימין הפוליטי דווקא. המדובר בקריאה להתערבות אמריקנית במלחמות זרות, והצלת העולם מהקומוניזם המאיים עליו. לפי פרשנות זו אזרחי העיירה הם מדינות העולם, אשר על אף שההתערבות האמריקנית הצילה אותן במלחמת העולם השנייה (כשם שקיין שלח את הפושעים לכלא מלכתחילה, בטרם החלה עלילת הסרט), מסרבות לעמוד לצדה של אמריקה כנגד איום הרודנות, כאשר זו שבה ועולה במלחמת קוריאה. נראה כי ערכים בסיסיים של הימין האמריקני אכן חלחלו אל הסימבוליקה העשירה של הסרט. השריף העומד בדד, אל מול הפורעים, כאשר החלטתם הדמוקרטית של בני העיירה המתכנסים באולם הכנסייה, הינה החלטה פחדנית וכושלת, ההתנגדות לאידיאולוגיות פציפסטיות, מסוג אלו שאיימי אווזת בהן בראשית הסרט (ואכן איימי לא מהססת להשליך את חינוכה אל הצד, ולאחוז בנשק אל מול הפורעים, משאך מגיעה ההזדמנות לכך). נראים כמסריו הברורים של הסרט.

ההנגדה בין "תושביה ההגונים" של העיירה, שנותרו לאחר שקיין ניקה את העיירה ממושעים בטרם החלה עלילת הסרט, ובין השיכורים בבאר החפצים במותו של קיין, אף היא משייכת את הסרט לימין האמריקני. האמירה היא אמירה ברורה בעד החוק והסדר, כאשר תושבי העיירה התרככו במהלך השנים בהן הסיר קיין את איום הפשע מרחובותיהם, ואינם יכולים לעמוד לבדם כנגד האיום המתמיד הרוחש בחצרם האחורית. העובדה כי הפושעים המסוכנים שוחררו מלכתחילה, ויכולים לחזור ולהטיל אימה על העיירה, היא אמירה בעלת אופי ימני כנגד מערכת הצדק האמריקנית.

כחמישים שנה לאחר הסרטת הסרט, לאחר סיום ציד המכשפות כמו גם סיומה של המלחמה הקרה נראה כי הסרט אומר אמירה ברורה על הצורך בעמידה קולקטיבית על ערכים, ועל המחיר שיש לשלם בעבור הדברים הנראים בטוחים ומובנים מאליהם כחירות וצדק. הדינמיקה הפסיכולוגית בין השריף ובין אנשי העיירה, שבה השריף מעמת את אנשי העיירה אל מול הגדולים בחששותיהם מעלה על פני השטח את השאלה עד כמה אנו מוכנים להיאבק על ערכינו, ועד כמה יכול הקולקטיב לראות בסבלו של היחיד, ובלבד שלא יופרע מהלכם התקין של העניינים באירועים כ"קרב יריות ברחוב הראשי". שאלה זו, היא העומדת בלבו של הסרט. העובדה כי הטיעון המנצח, אשר שבה את לבם של אנשי העיירה בכינוסם בכנסייה, הוא טיעון תועלתני כלכלי, היא בעלת משמעות לכשעצמה. אל מול אמירתו החד משמעית של קיין "מעולם לא ברחתי, ולא אברח גם היום" עומדת אמירתו של השריף הזקן והחולה: "עמוק בפנים, לאנשים פשוט לא איכפת".

פרסים

הסרט נחשב לאחד הטובים שבמערבונים שנוצרו אי פעם, ומופיע ברשימות רבות של "מאה הסרטים הטובים ביותר". הסרט היה מועמד לשבעה פרסי אוסקר, וזכה בסוף לארבעה: גארי קופר כשחקן הטוב ביותר, הארי גרסטד ואלמו ויליאמס על עריכת הסרט, ודמיטרי טיומקין על שיר הנושא (המתחיל במילים Do not forsake me oh my darling – "אל תנטשי אותי, אהובתי"). הסרט היה הצלחה קופתית, וזכה לביקורות אוהדות בזמן שהוצג על המסכים, ואף שנים רבות לאחר מכן.

"הטוב הרע והמכוער" (1967) (סרג'יו לאונה)

"הטוב הרע והמכוער" הינו המערבון השלישי והאחרון בטרילוגיית המערב הפרוע של הבמאי האיטלקי סרג'יו לאונה בכיכובו של קלינט איסטוד. הסרט הראשון בטרילוגיה היה "בעבור חופן דולרים" לשני קראו "הצלפים" ואז הצטרף אל איסטוד לי ואן קליף, ובסרט האחרון הצטרף אל השניים אלי ואלך היהודי ותיק מערבונים בפני עצמו בתפקיד מזהיר, שתרים את הצד הקומי שהיה נחוץ לאיזונו של הסרט שיש בו הרבה רוע. מבחינת כרונולוגיית ההתרחשות בסרט השלישי קודמת להתרחשויות בשני הסרטים הראשונים, והיא ממוקמת בסוף המאה ה-18, תקופת מלחמת האזרחים בארה"ב בין הצפונים לדרומים עקב רצונם של הצפונים להביא לביטול העבדות ולשיוויון זכויות לכל אדם. עלילת "הטוב, הרע והמכוער" עוסקת ברדיפה חסרת מעצורים אחרי אוצר שהוטמן אי שם ע"י אחד מחיילי הצפון. מציאת המטמון בנוייה כמו "מחפשים את המטמון" עם שלוש אבני משחק, וסדרה ארוכה של מכשולים, בריתות ובגידות. הסרט נפתח בשלוש אקספוזיציות של הדמויות: האקספוזיציה הראשונה מורכבת משלושה גברים המסתערים לתוך בניין. נשמעות יריות, ומחלון הראווה מזנק טוקו, פושע מקסיקני לא מגולח (אלי ולאך) ושוק של עוף בידו. התמונה קופאת, המוטיב המוזיקלי של הסרט (שהפך ללהיט בזכות עצמו שנים ארוכות עוד לאחר מכן) מפלח את האוזן, והכותרת "המכוער" מופיעה על המסך. האקספוזיציה השנייה – גבר בשחור (לי ואן קליף) מבקר אצל משפחה ענייה, מחסל אותה ברשעות, חוזר אל שולחו ומחסל אף אותו במיטתו תוך חיוך על שפתיו. התמונה קופאת שוב, המוטיב המוסיקלי נשמע בשנית והכותרת "הרע" מופיעה על המסך. באקספוזיציה השלישית "המכוער" וגבר המכונה "בלונדי" (איסטוד) מקיימים ביניהם עסקה יוצאת דופן. איסטוד מסגיר את "המכוער" המבוקש, גובה את הפרס על ראשו, ומשחרר אותו ביריה מעמוד התלייה, רק כדי לשוב ולהסגירו ולגבות את הפרס ההולך וגדל כמובן תוך כדי חלוקת הכסף ביניהם. אבל טוקו אינו חדל להתלונן ולבלונדי נמאס, והוא נוטש אותו במדבר. התמונה קופאת, שיר הנושא נשמע בשלישית והכותרת "הטוב" סוגרת את האקספוזיציה.

הבמאי לאונה בנה את האקספוזיציה הארוכה הזו כדי ללכוד את הקהל, ולהעביר אותו לצידה של חבורת הפושעים הנצבת במרכז הסרט. הוא עושה זאת באמצעות אפיון הגיבורים המתגלים לא רק כמרושעים, אלה גם כמקצוענים ושנונים, ויותר מכך, בעזרת החגיגה הקולנועית שהוא יוצר: המוזיקה הסוחפת, תנועות המצלמה, הכותרות המפתיעות – כל אלו הופכים את הקהל לשותף משועשה לעבירה.

שורה של סצנות מתוך הסרט נכנסו לפנתאון תולדות הקולנוע: באחת מהן טוקו "המכוער" יושב באמבטיית פח מלאת קצף סבון ומים מטונפים בבית מלון קטן שמשכירים אותו קרוב לוודאי לפי שעות. לפתע נכנס לחדר אדם עם יד אחת. בידו השמאלית היחידה הוא מנפנף באקדח ואומר: "שמונה חודשים אני מחפש אחריך. בכל פעם שהייתי זקוק לאקדח בידי הימנית חשבתי עליך. עכשיו מצאתי אותך בתנוחה הכי מתאימה בשבילי, היה לי הרבה זמן ללמוד לירות ביד שמאל".

בנג בנג. טוקו יורה באקדחו המובא בינות בועת הקצף (ללמדך שאפילו להתקלח בבטחה לא יכול היה). האיש בעל היד האחת נופל ומת. ואז טוקו אומר את משפט המחץ:

"WHEN YOU HAVE TO SHOOT SHOOT DON'T TALK."

מיד אח"כ הוא מסביר לבלונדי: **"אני מתלבש, הורג אותך וכבר חוזר"**.

סצנת הקרב בין הצבאות הצפון והדרום המחופרים על גדות הנהר היא תמונה שלא היתה מביישת את סרטי הראווה ההוליוודיים הגדולים ביותר. היא ממחישה היטב את אפסות האדם הקטן שנקטל בשדה הקרב בגלל גחמות מפקדיו ומנהיגיו. זוהי תמונת מפתח שמסתיימת בצורה מצמררת עת גיבורינו המתחזים המבקשים לחצות את הנהר בדרך לאוצר, מפוצצים את הגשר ובכך שמים קץ לקרב כולו, ועוברים לצד השני של הגשר בדרכם אל האוצר.

סצנה מרשימה נוספת היא הסצנה בסוף הסרט, הקרב המשולש בין הגיבורים. תחילה עוקבת המצלמה אחרי טוקו המחפש באקסטזה את האוצר בבית קברות עגול וסימטרי. אחר כך אנו עדים לעשר דקות של מעשה מרכבה של צילומי תקריב ההולכים ומתקרבים לעבר פני הגיבורים ולעיניהם עד לאקסטרים קלור אף שבו אפשר לראות להם כדברי ראש הממשלה לשעבר אוהד ברק את "הלבן בעיניים". בסופה של הסצנה הרע נהרג, ובלונדי וטוקו מתחלקים באוצר, לא לפני שאיסטוד מבצע בולאך עוד פעם אחת את תרגיל התלייה והיריה המשחררת.

לכאורה הסצנה עומדת בכללי הז'אנר. הסצנה האחרונה – המאבק הקלאסי בין הטוב לרע והטוב מנצח. גם אופי הצילום עם המצלמה המתקרבת עומד בכללי הז'אנר. היפה בסצנה זאת שהיא שוברת את המבנה הקלאסי של שני גיבורים – טוב ורע, ומוסיפה עוד אחד. הצופים יודעים שכאן תהיה הכרעה, אך לא ברור להם מה ההכרעה הרצויה. ואכן, לאונה בא חשבון עם הרע אבל מוצא פיתרון לטוב ולמכוער. המכוער שהינו מכוער אבל לא ממש רע לא מסיים את חייו, אבל מושפל ויודע שחייו נתנו לו במתנה.

בסרטו משנת 1947 **"מסייה ורדו"** אומר צ'רלי צ'אפלין: **"לעומת הרצח ההמוני שמעצמות העולם עורכות, מה הן הרציחות בקימעונות של האדם הקטן?"** הכל יחסי מתכוון

צ'אפלין. וגם סרג'יו ליאונה מתייחס לעניין באותה צורה. הטוב, הרע והמכוער הם שלושה רוצחים, אך מי הם ומה הם בהשוואה לרצח ההמוני הנערך מתוך אוולת ושרירות לב בקווי הלחימה שבין הצפון והדרום. טוקו המכוער מביע זאת בשפתו הציורית שעה שהוא חוזה בקרב: **"אף פעם לא ראיתי אנשים מתים בצורה כל כך מרושלת"**. ליד האלימות בקרב, נראית האלימות של שלשת הרוצחים כמו משחק ילדים.

ניתן לומר שהטוב הרע והמכוער הינה יצירה העוסקת באבסורד שבחיי האדם. המעגליות שבה, ממקמת אותה במעין מבוך המסמל את חיי האדם. רשימה ארוכה של תהפוכות וסתירות מאכלסות את הסרט הארוך הזה. הסרט משופע בחריגות קומיות, לצד עיסוקו בבעיות מוסריות הכף מוטית כל הזמן אל עבר הבלתי מוסרי. הסרט מטפל בהיסטוריה ובהשפעתה על חייו של האדם הקטן, אך הוא לא מכבד שום עובדה היסטורית. בסופו של דבר כמו שרומז שמו של הסרט, היצירה מדברת על עולם שאינו מתחלק רק בין טוב לרע, שהרי הכיעור מלווה אותם כל הזמן.

ז'אנר סרטי המדע הבדיוני

סרטי המדע הבדיוני בנוסף לסרטי האימה והפנטזיה, הם סרטים שהעולם שנוצר בהם שונה לגמרי מהעולם שאנו מכירים.

סרט הפנטזיה מבוססים על אגדה. הוא בורח מהמציאות, ולמוצג בו אין שום קשר למציאות. סרטי "שר הטבעות", "הארי פוטר", וכל סרטי הילדים למיניהם, כגון "ביג" "מותק הילדים התכווצו" וכו'.

סרט האימה הוא הפופולארי ביותר. הספרות עסקה מאז ומתמיד במפלצות, ערפדים, אנשי זאב וכו'. מת לצעוק, ראיון עם הערפד וכו'.

סרט המדע הבדיוני – מתרחש גם הוא בעולם שאיננו מוכר לנו, הצופים. הבסיס לסיפורים שבו הינם חידושי הטכנולוגיה, או התקדמות מדעית. סרטי המדע הבדיוני עשויים להתרחש בעתיד או להציג את ההווה והעבר באור חדש לחלוטין. סרטי המדע הבדיוני מנסים להראות פנטזיה שאפשר להאמין לה. החוקים ששולטים בעולם המדע הבדיוני מבוססים על עובדות לכאורה, ונראים הרבה פעמים כהרחבות של החוקים הקיימים בעולם המציאות, כך שההתרחשות נראית הגיונית ואפשרית. סרטי המדע הבדיוני מנסים להשלים בין האדם והבלתי נודע, ולעמת את פחדיו עם עולם המדע. בסרטים אלו מופיעים לרוב יצורים המאיימים על הסדר החברתי הקיים ובוחנים את מוסדות החברה: הממשל, צבא, כלי התקשורת והטכנולוגיה – סדרת גיימס בונד. בניגוד לאיום שבסרט אימה מוגבל בד"כ ליחידים (רוצח סדרתי וכו') הרי שבסרטי המדע הבדיוני האיום הוא בד"כ כלל עולמי.

מוסכמות ואיקונוגרפיה

האיכון המרכזי ביותר בסרטי מדע בדיוני הינו ספינת החלל והמחשבים המתוחכמים. הדימוי החזותי שלהם משתנה מסרט לסרט. המצאותם מרמזת על העובדה שאנחנו לא נמצאים בהווה. לעיתים הם מהווים את שיאה של ההתפתחות הטכנולוגית הטובה, ולעיתים הרעה.

הדמויות

האיש הרע בסרט המדע הבדיוני – זה שבד"כ רוצה להרוס את העולם, מייצג את ההיבטים השליליים של המדע. זהו אדם רדוף בד"כ, מדבר בשפה בלתי מובנת, ומשתמש במדע לקידום מטרותיו האישיות ולא לטובת הכלל. את המדע הטוב מייצגים תמיד צוות מדענים שעבודתם גלוייה ומתרחשת בצוות. העיסוק שלהם במדע הוא לטובת הכלל. גם

הרובוטים יכולים להיות איקונים שליליים או חיוביים. לעיתים הם נוצרים ע"י המדע כדי לשרת את האנושות, ולעיתים הם נמנים עם גזע האויב ומגיעים מהחלל. צורתם נתונה לשינוי וכל סרט הם יכולים להופיע בצורה אחרת.

במידה מסוימת, סרטי המדע הבדיוני משקפים את החרדות מפני ההתפתחות הבלתי נשלטת של הטכנולוגיה המודרנית אך גם פועלים להפגת חרדות אלו מכיוון שתמיד האנושות מנצחת בסופו של דבר.

בסרטי הז'אנר בעבר נראה היה כי יכולת התחכום האנושי וכוחה של האהבה, מסוגלים להתגבר על פחדי העולם העתידי והזר.

כיום סרטי המדע הבדיוני שונים וניתן להבין זאת לאור השינויים שחלו באלקטרוניקה ובטכנולוגיה. בעשורים האחרונים תפיסת העולם לגבי חווית הזמן והמרחב כמו גם התפיסה לגבי הזר והשונה השתנו. האוריינטציה המסורתית איבדה חלק גדול ממשמעותה. התפתחותה של הטכנולוגיה האלקטרונית גרמה להקטנת גבולות הפסיכולוגיים בין כדור הארץ והחלל, בין בני אדם ויצורים מן החלל. כיום המדע מנסה למפות את המרחב בחלל, לדמיין צורות חיים אחרות, ולטפח את המודעות של הצופים כלפי השונה.

"שליחות קטלנית 2 – יום הדין" (ג'יימס קמרון 1992)

שרה קונור מוגדרת על ידי החברה כחולת נפש והיא מאושפזת במוסד סגור. הסיבה לכך היא התראותיה החוזרות ונשנות בפני גופים ציבוריים על אסון נורא המתקרב ובא בדמות שואה גרעינית שתחריב את העולם. הגורם לאסון זה הוא פיתוח טכנולוגי של מחשב על "סקיינט" שהממשלה משקיעה בו הון רב. לדבריה, מחשב זה יקום יום אחד על יוצרו וינסה להשתלט על העולם. לשרה בן בשם ג'ון שגדל במשפחה אומנת.

הצופים ושרה (לפחות אלו שצפו בסרט הראשון בסדרה) יודעים שהוא בנו של איש מהעתיד שנשלח לעולם כדי להקים מושיע וגואל שיעמוד בראש המתנגדים לרובוטים השולטים בעולם. כל היתר חושבים שהיא מטורפת.

הסרט מתחיל בשני רובוטים משוכללים דמויי אדם המגיעים מן האדם. מטרתו של האחד היא לרצוח את ג'ון שאמור להיות בעתיד מנהיג המורדים. מטרתו של השני שהינו רובוט מדגם פחות משוכלל, היא להציל את ג'ון. במהלך הסרט בורחים ג'ון ומגינו מהרובוט המחסל ומשחררים את האם מבית המשוגעים. יחד, הם יוצאים להשמיד את שבב המחשב המאפשר את יצירת רובוט העל שישתלט על יוצריו, בני המין האנושי. הם מחפשים את המדען שתכנן את השבב המסוכן. האם בכעסה מבקשת להורגו, אבל ג'ון בנה מונע זאת ממנה ברגע האחרון. כל אותו הזמן רודף אחריהם המחסל, שתכונתו הבולטת היא שהוא אינו ניתן לחיסול. הוא עשוי מתכת נוזלית שמשתקמת עם כל פגיעה, והוא מסוגל ללבוש צורתה של כל דמות הנקראת בדרכו.

אחרי שבית החרושת למחשבים מושמד, מגיע העימות האחרון. עימות זה מתבצע בבית החרושת לפלדה, ושם גובר הרובוט "הטוב" על הרובוט "הרע" הנופל לתוך יורה רותחת של חומצה. לתוך אותה חומצה משליך הילד את השבבים שנשארו, אלה שעלולים לאפשר יצירת רובוטים משוכללים שיקומו על יוצריהם, בני האדם. לכאורה זהו הסוף, אלא שאז מתברר שנותר שבב נוסף שיש להשמיד. השבב מצוי במוחו של הרובוט "הטוב" מושיעם וידידם של ג'ון ואימו. ג'ון מנסה בדמעות למנוע את רוע הגזרה, אך לשווא. הרובוט מתוכנן להגן עליו, וההשמדה העצמית היא ההגנה האחרונה שנותרה. "עכשיו אני מבין למה לאנושיות" שעובר הרובוט בהדרכתו של ג'ון. אט אט הוא יורד לתוך הנוזל הרוותח באקט שנתפס כצעד אנושי של הקרבה עצמית. הסרט נגמר בנסיעה לאורכו של כביש אספלט ריק, וברקע קולה של האם המקווה לעתיד טוב יותר.

קריאת תיגר על המרחב והזמן הם ממאפייניו של הקולנוע בכלל ושל קולנוע העוסק במדע בדיוני בפרט. הקדמה המדעית וסכנותיה, מטרה ואמצעים, מסגרות ותכנים, מהו האדם בהשוואה לרובוט מצד אחד, ולא להים מצד שני, אלו הן רק חלק מהשאלות שאופיינות לז'אנר פילוסופי זה.

רובוט חוזר בתשובה

סרטי המדע הבדיוני עוסקים באדם הפורץ את גבולותיו ומאבד את אנושיותו. אלו הם סרטים פילוסופיים במהותם, העוסקים בשאלות אנושיות בנות זמננו, למרות שלרוב הם מרחיקים את עדותם לזמנים ומקומות אחרים, על פי רוב לעתיד הרחוק.

סרטי המדע הבדיוני, הפנטזיה והאימה קשורים זה בזה. בכולם העניין המרכזי הוא הפחד מכוחות גדולים וחזקים – דמוניים. בסרטי אימה כוחות אלו לובשים בד"כ פנים של מפלצות. בסרטי המדע הבדיוני הם מופיעים בצורה של כוח חייזרי או מכני. המתח והאימה שיוצר המחסל בסרט זה כאשר הוא לובש צורת כל חפץ הנקרא בדרכו, משקפים פחד מכוחות נוראיים וחזקים מאיתנו, במיוחד מכאלו שעלולים ללבוש צורות ודמויות מסביבתנו הקרובה.

המפלצת המפחידה ביותר היא זו שמתחבאת באותו אדם שאנו נותנים בו את אמונינו. הסרט **"שליחות קטלנית 2"** ששמו השני או הנלווה הוא **"יום הדין"**, משתמש בתכנים דתיים ובאסוציאציות דתיות – יהודיות ונוצריות יחד. הנושא המרכזי בו הינו המאבק בין האנושי למכני. הקונפליקט בין האדם למכונה אופייני מאוד לז'אנר סרטי המדע הבדיוני, ובמבט ראשון אפשר לטעות ולחשוב שגם כאן המאבק המרכזי בסרט הינו בין האדם למכונה, אלא שאין זה כך. הסרט מציג משני עברי המתרס מכונות ומשני עברי המתרס בני אדם. יש מכונות טובות ויש רעות. יש בני אדם טובים ויש רעים. **"יש אנשים עם לב של אבן ויש מכונות עם לב אדם"**.

ב**"שליחות קטלנית 2"** הממסד אוטם אך ליבו לטענותיה של שרה קונור. שליחי הממסד בדמות המשטרה, הרופא, וצוות בית החולים פועלים באופן דוגמתי – מכני, ממש כמו המחסל האוטומטי – מכונה בדמות אדם. מן הצד האחר עומדים האם ובנה, אנושיים מאוד, ומודאגים מאובדן חיי האדם אם העניינים ימשיכו להתנהל כפי שהם עד כה. למאבקם שותף הרובוט הטוב שלומד במהלך הסרט להתנהג, לדבר, ואפילו להרגיש אנושי למרות היותו מכונה. הרובוט הרע הוא קר, יעיל, וחסר רגשות לחלוטין, בתחפושת של בני אדם. הוא לבוש בגדי שוטר, ולו רק בגלל שהדמות הראשונה שנקראת בדרכו היתה שוטר ושאת בגדיה היה צריך. השוטר מבטא את הממסד האנושי שאינו פועל באנושיות. הוא אינו מרבה לדבר, הוא לא יוצר קשר עם שום אדם, ואת חפצו הוא משיג בדרך הקצרה והיעילה ביותר – הוא הורג את כל מי שנקרא בדרכו.

האקספוזיציה – הצגת הגיבורים – ממחישה היטב את ההבדל בין שני המחסלים – "הרע" הורג שוטר ולובש את בגדיו, ואילו ה"טוב" מנסה להשיג את שלו בדרכי נועם. הוא מבקש, הוא מדבר, והעיקר – הוא אינו הורג. בסופו של דבר הוא יותר מזכיר לנו בדמותו אופנוען צעיר ומתמרד ולא איש רע שמנסה להשמיד את העולם.

המחסל הטוב לובש דמות אנטי ממסדית ומהווה היפוכה הגמור של דמות יריבו – שוטר שומר החוק. יש פה מעין היפוך תפקידים. הממסד בדמות הרע ואילו האנרכיסט פורק העול בדמות הטוב.

הרובוט הטוב הוא כוכב הסרט. ארנולד שוורצנגר משחק בהצלחה את תפקיד הרובוט **"החוזר בתשובה"** שעובר תהליך של למידה ושינוי. השינוי הינו חוץ קולנועי בה במידה

שהוא מתרחש בתוך הסרט: **"שליחות קטלנית 1"**, שוורצנגר משחק את הרובוט הרע. הצופים שזוכרים זאת ותוהים לגבי השינוי שעבר מקבלים את ההסבר שהוא עבר שינוי, ותוכנת כך שמעתה הוא אמור לעזור למורדים, בני המין האנושי. עכשיו הוא צריך לשמור על מנהיג המורדים בעודו ילד, ילד שאת אביו ואימו הוא נשלח להרוג בסרט הראשון. שרה קונור בניגוד לנו הצופים איננה יודעת זאת, ולכן היא נבהלת כאשר היא רואה אותו מלווה את בנה. המחסל הטוב הוא הגיבור האמיתי של הסרט, והוא עובר את השינוי שמהווה את תמציתו של הסרט: ממכונה הוא הופך כמעט לבן אנוש. הדבר בא לידי ביטוי בידידות הנרקמת בינו ובין ג'ון, בסלנג העכשווי שהוא מצליח ללמוד, ובהדרגה – הוא גם לומד את המשמעות וערכם של חיי אדם. בשלב הראשון הוא מגן על ג'ון באופן אוטומטי. אבל ג'ון מצליח לתכנת אותו שההגנה – אין פרושה להרוג. בשלב השני לא מדובר בתכנות אלא בהפנמה מתוך בחירה: **"אני מבין מה אתם מרגישים כאשר אתם בוכים"** הוא אומר לג'ון ברגע הפרידה. אין ויכוח שהרובוט הלא אנושי הרבה יותר מוצלח ומושלם בביצועיו. לרובוט האנושי מגבלות לא מעטות כרובוט. אבל במגבלות אלו טמון סוד החיים – אדם אמיתי, אף פעם אינו מושלם.

מי המשוגע האמיתי?

בכל הקשר אחר היינו מסכימים לחלוטין עם הבחנתו של הרופא המלומד: הצגתה של שרה המפחדת מחדירתם של יצורים מהעולם האחר – כחולת פרנויה – היא אכן אמינה. רק הסכמתנו בכניסה לקולנוע לקבל עלינו את חוקי הז'אנר גורמת לנו לחשוב כי הרופא הוא זה שאינו מבין דבר. באחדות מהסצנות בבית החולים שרה מוצגת כמטורפת. שעה פרוע, היא מזילה ריר ומשתוללת בפראות. בסצנות אחרות היא נראית מפוקחת ופועלת בחוכמה להשגת מטרותיה. היא אף מצליחה להערים על צוות בית החולים. הפער בין שתי התדמיות שלה כמעט מצליח לבלבל את הצופה. פער זה קיים בסרט כדי להציג את שתי האופציות ולהדגיש את המתח ביניהן. מצד אחד העולם האטום המתהדר בכתר הרפואה והשפיות. מי שרואה את האמת – נחשב בעולם הזה כמטורף. ישנו סיפור של רבי נחמן מברסלב **"תבואת השיגעון"**. בסיפור זה מסופר כי בארץ אחת הורעלו כל יבולי התבואה בשנה אחת, וכי כל מי שאכל מאותה תבואה השתגע. רק שני אנשים ידעו על כך: המלך ושר המזון, אבל הם נאלצו לשתוק פן ימותו הם ובני ארצם. הם נאלצו לאכול מהתבואה באותה שנה גם כדי להישאר בחיים, וגם כי אם לא היו אוכלים היו נתפסים כשונים ומשוגעים ע"י עמם. הם החליטו לעשות סימן במצחם כדי לזכור שמצבם הנוכחי הינו מצב של שיגעון וכי הוא זמני. הסיפור ממחיש את נזילותו של המושג טירוף, את היותו תלוי ביחסי הכוחות המספריים בין המטורפים לשפויים. בעיקר הסיפור מתייחס לכך שאפשרי מצב בו דווקא הרוב הוא המשוגע, ולא המיעוט, המכיר בשיגעון הזה.

הגואל

שרה היא אישה חזקה ובעלת כוח רצון עז שמקדישה את חייה לגידול בנה בדרך שתכשיר אותו למלא את תפקידו כגואל המין האנושי, וכמושיעו מהרובוטים המאיימים להשתלט עליו. גם מאחורי הסורגים של בית החולים היא מקפידה לשמור על כושר גופני, ומתמודדת בדרך קשוחה להפליא עם הרופא הרוצה בה. יחד עם זאת, התנהגותה אלימה מידי, וממש כמו הרובוטים, היא פועלת כמכונה שתוכננה לדבר אחד בלבד ואשר כל האמצעים כשרים בעיניה לשם השגת מטרתה.

שיאה של התנהגות זאת הינה בסצנה שבה היא כמעט והורגת את איש המחשבים השחור שיצר את האב טיפוס למכונות. באופן בלתי אנושי היא שופטת אותו על מעשה שעדיין לא עשה, וגם כשיעשה אותו יהיה הדבר מן הסתם בתום לב ומבלי שיהיה מודע לתוצאותיו. גיון בנה, הוא האנושיות בהתגלמותה. לא רק מפני שאנו יודעים שהוא אמור להנהיג את בני האדם במלחמתם נגד המכונות, אלה דווקא משום שהוא ילד רגיל למדי, שובב, מרדן, נבון ובעל יכולת אלתור. כך לדוגמה, בסצנה בה הוא מצליח לפרוץ לכספומט. יכולת זאת חוזרת על עצמה לקראת סוף הסרט בפריצה לכספת השמורה של מפעל המחשבים. הסצנה הראשונה מובעת כמובן לשם הסבר ליכולתו לפרוץ לכספת על משקל האימרה כי "אקדח המופיע במערכה הראשונה, ירה במערכה השלישית".

גיון הוא ילד אנושי ומעורר אהדה. כושר מנהיגותו העתידי מתגלה במצבי לחץ. אז הוא תופס פיקוד אפילו על אימו. בסצנה שבה שרה כמעט הורגת את המדען מייצר השבב ואת משפחתו, גיון קולט שאימו עברה את הגבול ועוצר אותה. הוא מדגיש בפניה את הערכים שאותם הוא מייצג ושלשמו גם היא בעצם נלחמת: חיי אדם. הצד האנושי של גיון מתגלה גם בהתייחסותו עם הרובוט שמגן עליו. הוא מלמד אותו ביטויי סלנג, הוא מלמד אותו מהן דמעות, הוא אפילו מלמד אותו מהו הערך בחיי אדם ע"י כך שהוא אוסר עליו להרוג שלא במידת הצורך עד להפיכתו למעין דמות אב עבורו.

יסודות דתיים בסרט

שמו של הסרט מזמין התייחסות דתית. "יום הדין". הקישור בין המושג ה"תנכ"י אפוקליפטי "יום הדין" ובין שואה אטומית שתממש אותו, קישור המאפיין את ספרות המדע הבדיוני, תופס בסרט מקום נכבד. הצבע האדום, תמונות האש, העשן והאפר – מופיעים שוב ושוב בסיוטי האם. תמונות אלו שאובות מעולם הדימויים התנ"כי המופיע לדוגמה בספר מלאכי ג' פ' י"ט:

" כי הנה היום בא בוער בתנור, והיו כל זדים וכל עושה השעה קש, וליהט אותם היום הבא, אמר ה' צבאות אשר לא יעזוב להם שורש וענף...."

ניתן לראות כאן תיאור של שרפה עצומה ואיומה, של אש המכלה הכל. כשבוחנים את תיאורי התפוצצות פצ צות האטום בנגסאקי והירושימה ע"י מי ששרד אותן, נראה כי הם משתלבים בהחלט בתאור התנ"כי.

מרכיב דתי אחר הבולט בסרט הינו נוצרי. הדגם שבו מופיעים האם, הבן שהוא משיח ואב שהוא לוט ומסתורי (מן העתיד?). ניתן לראות כאן הקבלה לישו, מרייה הקדושה אימו ואביו הלא ידוע. גיון העתיד להושיע את העולם נושא בסרט את הבשורה הנוצרית של רחמים ואהבה בלבוש מודרני שמאפיין את התרבות המערבית: ערך האדם וחיו. זהו העניין המרכזי בסרט, זהו נושא הגאולה בסרט. תמונת הסיום של הרובוט המקריב את עצמו למען עתיד האנושות קשורה קשר חזק למיתוס הנוצרי של ייסורים וצליבה. המקריב הסובל משלם בגופו על חטאי האנושות כולה, ומכפר עליהם בייסוריו, בהוליכו אלי תהום את השבב המסוכן האחרון המצוי במוחו. זוהי סצנה מאוד דרמטית. האופן בו עוקבת המצלמה אחרי הרובוט היורד אל הלבה הרותחת מזכירה תמונות ידועות של צליבה, תפיסות נוצריות לגבי סבלו של המשיח, על עינויו ומותו שנועדו לכפר על חטאי האנושות. לכאורה, זאת שאלה של תכנות ולא עוד. מדובר ברובוט שתוכנת לעשות הכל כדי שחיו של הילד יינצלו לרבות השמדה עצמית עם סיום משימתו. אבל ההקשר שבו הרובוט הופך לאנושי ככל שהוא לומד לאהוב יותר ויותר את הנער, הוא הקשר של התאבדות מרצון.

שאלת הקדמה וההרס

שרה קונור אומרת בפירוש בביתו של איש המחשבים: "אתם המדענים עסוקים בפיתוח המצאותיכם, ושוקדים על המצאת שיוסיפו כאב והרג, בעוד שהאימאות יודעות יצירה אמיתית מהי – יצירת תינוק בן אנוש". אפילו הצילום אומר זאת במרומז, כאשר המחזות העירוניים האורבניים מצולמים באור מלאכותי וקר (כחול) והמחזות הכפריים הפרימיטיוויים שאליהם נמלטת האם, הם היחידים המוארים באור יום, ונראים בהם שמים. האם הסרט מדבר נגד הקדמה ובעד הפרימיטיביות? האם הקדמה מביאה בהכרח הרס? שאלה זו היא רלוונטית ביותר לזיאנר סרטי המדע הבדיוני העוסק בקדמה והשלכותיה. המכונה כמו יתר שכלולי הקדמה, צריכה לשרת את חיי האדם ולא לפגוע בהם.

כשמתעלמים מעקרון זה, קם הגולם על יוצרו ויוצר נזק בלתי הפיך. יתכן שזוהי השאלה המרכזית בסרט בדיון על האנושות והמכניזם. המכניזם פועל ללא מחשבה. הוא מתוכנת להוביל למטרה שכל האמצעים כשרים להשגתה. האנושי לעומת זאת, מפעיל שיקול דעת מוסרי. הוא לא מפסיק לבחון את עצמו, את מטרותיו ואת אמצעיו. בסופו של דבר הסרט אומר כי ההתקדמות וההתעלות המוסרית עולות בחשיבותן על הקדמה והטכנולוגיה.

"מאטריקס" (האחיסוושאו'ובסקי)

הסרט "מאטריקס" נותן ביטוי אלגורי לחרדות זמננו: עידן של מעצמת-על אחת, אידיאולוגיה שלטת, תרבות אחידה ואמות מידה הנקבעות על פי מחקרי שוק למרות דיאלוג ברמה של עוגיות מזל סיניות, ורעיון ניטשיאני מפוקפק, "מאטריקס" הוא סרט הראוי להיפך לקלאסיקה. אין ספק שהוא אכן יהיה לסרט קלאסי בקרב מי שמעריכים את כוחם של סרטי מדע בדיוני לתמצת לגביש צלול את הרוח העירונית של

תקופתם. "מטרופוליס", "אלפאויל", "הקורבן העשירי" ו"בלייד ראנר" הם סרטים קלאסיים קודמים של הז'אנר הזה. כמותם "מאטריקס" הוא בעצם סרט הרפתקאות על רקע מסוגנן. האפקטים המיוחדים הם כאן יותר מתוספות שנועדו להדהים: הם לב העלילה עצמה. הסרט מתרחש בעולם שאחרי האפוקליפסה. הוא נשלט על ידי בינה מלאכותית.

האנשים תוכנתו לחשוב שהם חיים חיי שגרה בערים קונוונציונליות בסביבות – 1999 מין בימת צילומים של "המופע של טרומן", שנבנתה לכולם. הלכה למעשה, בני האדם שוכנים במעין הירושימה עולמית לאחר הפיצוץ האטומי. מטרתם של הטובים והטובות (מורפיאוס, ניאו, טריניטי) היא לשחרר את כולם מהאשליה ולאפשר להם לראות את העולם כפי שהוא באמת. המשל הבודהיסטי הנסתר הזה הופך את היוצרות המקובלות בסרטי מדע בדיוני. ב"מאטריקס" האפקטים המיוחדים משמשים לתיאור "העולם האמיתי" (שיקגו בחורבות), ואילו צילומים ותמונות של עיר אמיתית (סידני, אוסטרליה) משמשים לייצוג "המטריצה" (כשם הסרט) - מערכת מסובכת של אפקטים מיוחדים המועברים באמצעות גירוי עצבי. זה סרט ההרפתקאות העירוני הגדול השני שמפיק ג'ואל סילוור. "רחובות לוהטים" מ-1984, שהפיקו סילוור ולארי גורדון וביים וולטר היל, לא זכה להצלחה מסחרית, אך רבים בעולם האמנות התפעלו ממנו. "מאטריקס" של סילוור, לעומת זאת, נותן ביטוי אלגורי לחרדות שהתפתחו בשנים שאחרי המלחמה הקרה. בעידן של מעצמת על יחידה, אידיאולוגיה שלטת אחת והתפשטות מהירה של האינטרנט, ה"מטריצה" יכולה בהחלט לייצג את התרבות האחידה שזכתה לכינוי חד-תרבותיות: The Monoculture - אותה רשת של מרכזי קניות, פארקי שעשועים, ערי שוליים, פרוורים בתוך פרוורים, מרכזי כינוסים ובתי מלון הנבנים סביב תרבות הצריכה של הקפיטליזם המתקדם; ואמות מידה לנורמליות הנקבעות על פי מחקרי שוק. בהעדר יריב אידיאולוגי קל להיקלע למנטליות פרנואידית. איך אפשר לדעת אם מישו מפעיל עלינו מניפולציות, ואיזה סוג של מניפולציה אנחנו מעדיפים? הצופים ב"מאטריקס" לא יכולים להיות בטוחים אף פעם מתי הם צופים בצילום אמיתי, מתי בהדמיית מחשב, מהו אתר קיים, מהי תפאורה של סט, מה עושים השחקנים ומה הפעלולנים. אמביוולנטיות דומה מאפיינת את הסרט גם ברמה הרעיונית. הבמאים, האחים וושאובסקי, הוצגו לפני הקהל הרחב כנאיווים, שני בעלי מקצוע פשוטים הבולעים חוברת קומיקס בסיטונות. אבל הרעיון של כוח/בינה לקוח כמדומה הישר ממשנתו של מישל פוקו, ואין ספק שצופים רבים ימצאו בסרט רמיזות לפסיכולוגיה, קבלה, בודהיזם, המרד הרומנטי, הציור הסוריאליסטי ומקורות נוספים - כל זה בתוך המערבולת המהירה של בעיטות גובה, שינויי צורה, ספרות רצות וחילופי אש רועמים. הצופה נישא על גלי הדתות, הזרמים הפילוסופיים, האמנות והמדע כפקק שעם בים של תרבויות נוזליות. כיום התפוררה האדריכלות והפכה לרשת של מטריצות חופפות, חוגי השפעה שלכלאחד מהם תפישת עולם משלו ומערכת של השלכות אדריכליות. למשל,

"מטריצת הטרור" - עולם הצללים של מפציצים מטורפים, אנשי לוחמה כימית, אנשי מיליציה קנאים, כתות שוליים וכנופיות רחוב - שגוררת אחריה אדריכלות אבטחה מרבית, קהילות סגורות, מצלמות וידיאו במקומות ציבוריים, מסוקים שחורים, בתי כלא. "המטריצה האקולוגית" - עולם של יערות גשם מצטמצמים, התמעטות המגוון הביולוגי, הידלדלות האוזון, נגיפים עמידים לתרופות - הולידה את האדריכלות ירוקה. לאלה מצטרפות "המטריצה הווירטואלית", אוטופיית המידע של אוריינות המונים וזיקות חוצות לאומים; בניינים חכמים ועיצוב באמצעות תוכנות שפותחו במקור לסרטי הנפשה, "המטריצה היח"צנית", מטריצת התיאוריה ו"מטריצת מאטריקס" - עם אתר משלה באינטרנט ומן הסתם גם סרטי המשך ומוצרים נלווים. "אין תוצאות בלתי נמנעות, כל עוד קיימת נכונות לחשוב על המתרחש", כתב מרשל מקלוהן ב-1966, בסיום ספרו "המדיום הוא המסר". זה מוסר ההשכל של הסרט מטורף התקשורת הזה.

"המופע של טרומן" (פיטר ויר)

"המופע של טרומן" מזהה את היחס לטלוויזיה ולספיחיה התקשורתיים כאחד ממוקדי החרדה העיקריים שמעצבים את התודעה העכשווית. אבל אין טעם לחפש בו מסר תיאורטי כולל ומשמעותי. כדי ליהנות מ"המופע של טרומן" של פיטר ויר, ואפשר ליהנות ממנו, צריך לוותר על הציפייה לאמירה משמעותית על מקומה של הטלוויזיה בחיינו ועל ההשתלטות שלה על המציאות שסובבת אותנו. אין בסרט אמירה כזאת, וכל ניסיון להתווכח עם ההנחות התסריטאיות הבסיסיות שמניעות את העלילה הוא מתסכל, ובעיקר מיותר. כוחו של הסרט נובע דווקא מעיסוקו בחומרים עלילתיים ורגשיים בסיסיים מאוד, וההתייחסות שלו למצוקה של גיבורו היא אנטי תיאורטית וכמעט אנטי אינטלקטואלית. חלק ניכר מההומור בסרט נובע מהבסיסיות הזאת, ומהתחושה

שהסרט הוא מעין בדיחה שחורה על חשבון הניסיון הכמעט נואש להבין את המהפכה התקשורתית העכשווית ולהתמודד עם החרדה מפניה.

גיבור הסרט הוא טרומן ברבאנק (ג'ים קארי), סוכן ביטוח בן 30, שמגלה בהדרגה שכל העולם הוא מרקע טלוויזיוני: כל הדמויות שמאכלסות את העולם הזה, חוץ ממנו, הן שחקנים באופרת סבון שמשודרת ללא הפסקה מאז רגע הולדתו, והוא גיבורה הראשי והלא מודע. זו הנחה תסריטאית מופרכת כמעט לחלוטין, ואין כל קושי לחשוף בתוכה חורים של היגיון וסבירות (ועלילת הסרט גדושה בהם). אבל המטרה של הסרט איננה להציב משוואה עלילתית לוגית וריאליסטית; אפילו להיפך. החרדה הקומית שהסרט מביע נובעת מהניסיון של הגיבור, ובעקבותיו של הצופים, לחשוף את הקודים ההגיוניים לכאורה שמניעים את המציאות שהוא חי בה, ומההכרה שחשיפה כזאת היא כמעט בלתי אפשרית. ב"המופע של טרומן" מזהה ויר את היחס לטלוויזיה ולספיחה התקשורתיים כאחד ממוקדי החרדה העיקריים שמניעים ומעצבים את התודעה העכשווית. כדי לדון בחרדה הזאת ולתאר את מאפייניה יוצר ויר סרט שהוא כמעט גלגול עכשווי של אותם סרטי אימה-מדע בדיוני דלי תקציב ויומרה (בדרך כלל), שהופקו לעשרות בשנות החמישים. הסרטים ההם הביעו חרדה מפני ההשתכללות המהירה מדי של המדע והטכנולוגיה, שעלולה להביא את האנושות אל סף שואה. "המופע של טרומן", לעומת זאת, הופק בעידן של שאננות צבאית, כלכלית וטכנולוגית, ומבקש לחשוף את צדה האפל והמבהיל של השאננות הזאת.

פיטר ויר מזהה דמיון בין שנות התשעים לשנות החמישים השאננות, השמרניות והפוריטניות, וסרטו אינו עוסק בסכנות שטמונות בהשתלטותה של הטלוויזיה על חייו, אלא בחרדה הכרוכה בשיבה אל הדימוי השמרני והפוריטני בעזרת הטלוויזיה ואמצעי תקשורת נוספים. "המופע של טרומן", רלוונטי למציאות הפוליטית והחברתית האמריקאית העכשווית לא פחות מסרטים אחרים מהעת האחרונה, כמו "לכשכש בכלב" ו"צבעי השלטון", שעסקו במציאות הזאת באופן ישיר יותר. בדמותו של טרומן ברבאנק ביקשו ויר והתסריטאי אנדרו ניקול לברוא את דמותו של כל-אדם כל-אמריקאי לשנות התשעים, שהוא כל כולו תוצר של הדימוי הטלוויזיוני שנכפה עליו. כל אחד ממאפייניה של הדמות, החל בשמה וכלה בזהותה המקצועית והמשפחתית, תורמים להפיכתה לדמות שמייצגת את האמריקאיות העכשווית ובו-בזמן מסמנת את החתירה הראשונית נגדה. השם טרומן, כלומר "איש אמיתי", הוא גם אזכור לשמו של הנשיא ששלט באמריקה כשהיא נכנסה לאותו עידן של שאננות וחרדה; ברבאנק הוא שמו של הפרוור הבורגני מאוד של לוס אנג'לס, שבו ממוקמים כמה מאולפני הטלוויזיה הגדולים ביותר (ג'וני קארסון, למשל, נהג לעתים קרובות להתלוצץ בתוכניתו "הלילה" על חשבון אופיו הקרתני של הפרוור, שהפך סמל למעמד הבינוני האמריקאי).

דמותו של טרומן ברבאנק, שמנסה להיחלץ מהמציאות שנכפתה עליה, משמשת את ויר וניקול ככלי לתיאור צדה הספקני של הבורגנות האמריקאית, ולהצגת ההיבט

הקונפורמיסטי שהתלווה תמיד לתשוקה שהניעה את המרד האמריקאי בממסד. כדי לממש את החזון של הסרט נעזר ויר בשני מרכיבים עיקריים: העיצוב החזותי של הסרט והופעתו של גיים קארי בתפקיד הראשי. הקהילה העירונית סיהיוון, שעלילת הסרט מתרחשת בתוכה, מעוצבת כחלום אמריקאי על-זמני, שאכן מזכיר רבות מהקהילות ברבות מהמלודרמות והקומדיות שהופקו בארצות הברית בשנות החמישים והשישים המוקדמות.

זהו חלומו של המעמד הבינוני, שהתגשם לראשונה אחרי מלחמת העולם השנייה, והוא מתואר ב"המופע של טרומן" כמציאות סגורה הלכודה תחת גג ענקי. הגג הזה, על פי הסרט, הוא אחד משני האתרים היחידים על פני כדור הארץ שאפשר לראות מהירח (השני הוא החומה הגדולה של סין). במלים אחרות, החלום הזה היה לאידיאל מופרך, מומצא ומדומה, שמתקיים בחלל מנותק כמעט לחלוטין, ובעקבות זאת הוא גרוטסקי ומאיים.

השימוש בגיים קארי מבליט עוד יותר את צדו המדומה של הסרט, מכיוון שקומיקאים מסוגו הם בהכרח דמויות מומצאות ומנותקות מהמציאות. קומיקאים כמו קארי בוראים במרכזו של סרט בהשתתפותם מציאות משלהם, שמעוצבת בצלמם, ובמקרה של "המופע של טרומן" היא משמשת גם מוקד לחרדות וגם אמצעי שבעזרתו אפשר לפרק את החרדות האלה.

"המופע של טרומן" הוא סרט על אמריקה של טרומן, שהיא הן אמריקה של שנות החמישים והתשעים (על כל מה שמאחד ומפריד ביניהן) והן אמריקה על-זמנית, ולפיכך אנכרוניסטית ועתידינית בעת ובעונה אחת. בחיבור בין כל אלה נעוץ כוחו של הסרט לשעשע ולהטריד, לעורר מחשבה וגם לגרום לתגובה רגשית אינטואיטיבית וישירה. "המופע של טרומן" מצטרף לסדרה ארוכה של סרטים, שזיהו את הפרנויה כאחד הגורמים המרכזיים שמניעים את החברה, התרבות והפוליטיקה האמריקאיות מאז מלחמת העולם השנייה. הוא ממקם את הפרנויה הזאת בהקשר עכשווי, שהוא בו-בזמן קומי, מעורר אימה, ובעיקר מופשט יותר מבעבר.

הפרנויה כאילו כבר הפכה ערך שעומד בפני עצמו. הצלחתו של הסרט נובעת מיכולתו האירונית לתמרן בין קטביו השונים, לשלב ביניהם, ולשלוח אל התוצאה הסופית מבט מרגיע, שאומר כי הרגיעה הזאת אינה אלא הטעיה נוספת בשרשרת ההטעיות.

"הסרט התיעודי – דוקומנטרי"

הקולנוע הומצא בעקבות הצילום. שניהם נולדו מתוך הרצון לתעד את החיים כפי שהם. כבר מהרגע שהומצאה, מצלמת הקולנוע עוררה עניין בשל יכולתה לקלוט את העולם בתנועה – "אמת ב – 24 תמונות בשנייה", כפי שהיטיב להגדיר הבמאי הצרפתי ז'אן לוק גודאר. הסרטים הראשונים שהוקרנו לפני קהל הצופים היו סרטים תיעודיים שנוצרו ע"י האחים לומייר. הצופים הוקסמו מהחידוש שבתמונות הנעות. הם נהנו לראות אירועים במקומות אמיתיים כגון קטרים דוהרים על מסילות ברזל, ילדים משתכשכים במי הים וכו'. סרטים אלו היו כמובן אילמים, וצולמו בשחור לבן. התוצרים שלאחר מכן היו דיווחים על אירועים היסטוריים כגון מסע הלווייתן של המלכה ויקטוריה, או השבעתו של נשיא אמריקני, וכן מראות של שרפות ואסונות טבע. עם הזמן פג כוחה של המצלמה ככזו המעתיקה את המציאות. קהל הצופים רצה שיספרו לו סיפור, ובמהרה נוספו לסרטים התיעודיים סצנות קטנות שבויימו במיוחד עבור המצלמה כגון קטעי קומדיה, להטוטים וסיפורים קטנים שצולמו עם תפאורות ושחקנים. יומני החדשות עדיין הוקרנו בקולנוע, אבל הסרטים העלילתיים תפסו את הבכורה. רק לעיתים רחוקות הצליחו המפיקים להציג סרט תיעודי בפני הקהל.

הופעת הטלוויזיה גרמה לשינוי קיצוני במעמדו של הסרט התיעודי. כל סוגי הסרטים התיעודיים שהתפתחו במרוצת השנים מצאו את מקומם על מסכי הטלוויזיה – מסרטים של עמים פרימיטיביים ועד נושאים היסטוריים, סרטי טבע, ארכיאולוגיה וכו'. הטלוויזיה הביאה לצופים כתבות על אישים מעולם העסקים, הפוליטיקה והאומנות, וכן תחקירים בבעיות חברתיות ורפואיות. אפילו סרטים תיעודיים על הפקת סרטי העלילה הם כיום חלק ממגוון התכניות הקבועות המוקרנות בטלוויזיה.

קשה להגדיר במדויק את המונח "תיעודי" בשל ריבוי סוגי הסרטים התיעודיים, אבל ניתן לאמר כי סרטים תיעודיים אמורים להיות סרטים לא בדיוניים, החוקרים ומתעדים את עולם העובדות. הסרטים התיעודיים הם בעצם "עיבוד יצירתיים של המציאות" או "פירוש של המציאות".

ישנם כמה הבדלים בין סרט תיעודי לסרט בדיוני:

1. הסרט התיעודי מטפל באנשים אמיתיים ובאירועים אמיתיים, בניגוד לסצנות המבויימות של דמויות דמיוניות ולסיפורים הבדויים של הסרט העלילתי.
2. המאורעות המתרחשים בסרטים התיעודיים הם בטווח היכולת האינושית. הדמויות המרכזיות אינן כל יכולות כמו בסרטים העלילתיים.
3. יוצרי הסרט התיעודי מתעדים את העולם כמו שהוא, בלי לשנות בו שינוי מהותי. הם מציגים מציאות פיזית אמיתית בצורה השואפת להיות נאמנה לה, בניגוד ליוצר הסרט העלילתי המשנים את העולם בהתאם לדמיונם.
4. הסרטים התיעודיים פונים אל קהל הצופים במישרין, באמצעות הפרשנות המילולית המלווה את התמונות, או ע"י המגיש המופיע על המרקע ויוצר קשר עם הצופה באמצעות המבט שהוא מיישיר אליו, דבר שאינו מקובל בסרטים העלילתיים (בסרטיו של וודי אלן ישנם קטעים כמו ב"הרומן שלי עם אנני" בו אלן פונה ישירות למצלמה ונותן השראה של מעין סרט תיעודי) שנוהגים בד"כ להתעלם מקהל הצופים, והצופה הוא בעצם מציץ, או צופה סמוי.
5. הסרטים העלילתיים עושים כל מאמץ כדי לספר את סיפורם בבהירות. לשחקנים יש קטעי דיבור המסייעים לצופים להבין את העלילה ולהכיר את הדמויות המשתתפות. אבל סרטים עלילתיים לא מתעסקים בהסבר או פרשנות. לעומתם, הסרטים התיעודיים שואפים להסביר ולפרש, לגלות ולדווח, ובדרך זאת להציג רעיונות, ולשנות עמדות.

באופן עקרוני, ישנם רבדים שבהם אין הבדל בין הקולנוע העלילתי לקולנוע הדוקומנטרי. המטרה היא אחת בשני המקרים: הענקת חוויה קולנועית לצופה. בשני סוגי הסרטים צריך להשתמש בכל המרכיבים של הדרמה: סיפור טוב, ניהול נראטיב מעניין, חיפוש אחרי גיבור שימש כעוגן, ושימוש נכון בחלל ובזמן. קולנוע דוקומנטרי הוא לא כתבה מצולמת, וזו גם לא עבודה עיתונאית. זו יצירה עם מימד רגשי, ולכן קולנוע דוקומנטרי לעולם לא יהיה אובייקטיבי, אלה להיפך, סובייקטיבי. קולו של הבמאי חשוב מאוד ליצירה.

ההתרשמות הספציפית שלו תופסת מקום חשוב והכרחי ביצירה. בלי קולו של הבמאי, קשה לצופה להישאב לתוך הסרט, לפתח התייחסות עמוקה, ולהזדהות רגשית. לסרט התיעודי אין דגם אחד אופייני. אם היה דגם אחד כזה, קרוב לוודאי שהיה מנסה לשחזר בנאמנות רבה ככל האפשר את העובדות בצורה שתיראה כאילו הוא באמת "היה שם". אבל את המציאות אי אפשר לקטלג כז'אנר עם חוקים קבועים. לכל נושא קיימת המציאות שלו. ההיבט היחידי שמשותף לסרטים תיעודיים הוא הצורות הרבות שבהן המצלמה תופסת את המציאות באמצעות הדימוי החזותי הנע, אבל המצלמה איננה פועלת כמכשיר קר ואנונימי שרק מתעד בדיוקנות את כל אשר היא רואה, אלה היא כלי בידיהם של הבמאי והצלם שמחליטים היכן למקם את המצלמה, באלו עדשות להשתמש, ומעל הכל את מה לצלם ועל מה לוותר.

בסופו של דבר הסרט המוגמר הינו הצגה סובייקטיבית – בד"כ של הבמאי – של המציאות. המצלמה נותנת לנו אשלייה של מציאות, אבל זאת מציאות מתווכת. סרטים תיעודיים אינם מתוכננים כמו סרטים עלילתיים על דפים של תסריט הנכתב מראש. לעיתים קרובות הסיפור בסרט תיעודי מתפתח תוך כדי הצילום, והמתח הדרמטי שלהם נובע מהקונפליקטים הטבועים במצבי חיים אמיתיים.

אורכו של הסרט התיעודי, צורתו וסדר הופעת הסצנות, נקבעים בד"כ לאחר הצילומים. במאים של סרטים תיעודיים נוהגים בד"כ לצלם כמות רבה יותר של חומר שאפשר לכלול בגרסה הסופית של הסרט, ומכיוון שהסצנות אינן מתוכננות מראש בתסריט, יש למקריות תפקיד בגרסה הסופית של הסרט. לעיתים כמה סצנות לא מתקבלות היטב כפי שהבמאי רוצה, ומצד שני לפעמים המצלמה קולטת משהוא מעניין ובלתי צפוי ומעניין במיוחד שהבמאי לא חשב עליו קודם לכן.

הסרט התיעודי נוצר ברובו בחדר העריכה. שם עובר החומר המצולם תהליכי בחירה וארגון קפדניים. אמנם כל שוט של חומר הגלם המצולם הינו תיעוד של דבר שאכן התרחש לפני המצלמה, אבל ארגון מחדש של העובדות המצולמות יוצר משהוא חדש.

הבמאי פועל כמתווך בין הצופה ובין החומר המצולם, תוך כדי הכנסת הזווית האישית שלו. שלב העריכה יוצר משמעויות חדשות כאשר צילומים מסוימים מושמטים מהסרט וצילומים אחרים מוצגים בהקשר שונה מההקשר אליו נשלחו לסקר. ארגון זה של החומר לפעמים בולט מאוד לעיין, ולפעמים קשה להבחין בו.

הצופה רגיל לחלק מהמוסכמות, המסגירות את התערבותו של יוצר הסרט כגון ליווי מילולי, פרשנות ברקע, מוזיקה או שימוש מיוחד בעריכה. העריכה היא חלק בלתי נפרד משיטת העבודה ובמהלכה נוצרת הגרסה האישית של יוצר הסרט בצורתו הסופית.

לבמאי סרטים תיעודיים יחס מיוחד לסרטיהם. באמצעות הסרטים הם מבטאים את הרעיונות הקרובים לליבם. הגישה של הבמאים לנושא הסרט והמעורבות שלהם לא רק משפיעות על התוכן של הסרט, אלה משפיעה גם על הצורה שהסרט יקבל בסופו של התהליך. ניתן לראות כמה גישות המאפיינות את התייחסותם של הבמאים ושמסבירות את הקשר בין יוצר הסרט התיעודי ובין נושא הסרט:

יוצר הסרט כחוקר נוסע

יוצר סרטים מסוג זה בוחר לשמש כמשקיף. העמדה הפילוסופית שלו מבוססת על שלוש אמונות:

1. על יוצר הסרט לשמור על מהימנותה של המציאות המצולמת.
2. להתרחשויות שהוא מצלם בסרטו ישנה משמעות פנימית מיוחדת.
3. למצלמה ישנה יכולת לא רק לתעד את ההתרחשות, אלה גם לחשוף את המשמעויות הפנימית שלה לעיני הצופה.

בסרטים שבהם חוקרים חיים של בני שבטים החיים במקומות נידחים רחוקים מהציוויליזציה המודרנית. הבמאי חוקר ומבין את הנושא. הוא מעין משקיף מבפנים. הסרט לא מבוים כלל, וגם אם סצנות מסוימות כן מבויימות זאת כדי לשחזר אירועים שאכן התרחשו ולא כדי להמציא את אותם אירועים. הדבר נובע כי המצלמה לא יכולה לתעד את ההתרחשות על פני 24 שעות ביממה. נקודת המבט של הבמאי היא אישית, כלומר הוא יכול להתמקד בכל דמות שירצה.

יוצר הסרט כרשם כרוניקה

דומה לסוג הראשון אך הפרספקטיבה – נקודת המבט, הרבה יותר רחבה וגדולה. הנושא בד"כ גדול ורב מימדים כגון – יהדות רוסיה בתקופה מסוימת (נגיד בין שתי מלחמות העולם) כגון הסדרה "גחלת לוחשת" שעשה חיים יבין, או סדרה העוסקת בילדים התימניים שנחטפו מאימותיהם בלידתם ועוקבת אחרי העניין במשך שנים ארוכות. סרט זה מצריך הקדשת זמן רב להכנות. תחקיר רציני ומעמיק, אתרי צילום, מראיינים. הדיווח צריך להיות מאוזן על פי רוב, כי הגישה לא תמיד משותפת לכל המשתתפים.

יוצר הסרט התיעודי כאוטוביוגרף

בסרט זה שצילומיו נמשכים בד"כ מספר שנים, היוצר מתאר אדם בצורת תיאור חזותי של חייו. המצלמה "רושמת" מה קורה לו, מה הוא עובר, מה קורה עם משפחתו, קרוביו וכו'. לעיתים זהו סרט עצמי, או שמושא הסרט מעורב בהפקה. גם סרט זה בד"כ מלווה בקריינות של הבמאי (או בכיתוביות המתארות את ההתרחשות, או בשניהם). הקריינות מנתחת את תחושת היוצר לגבי מה שנראה במצלמה. הסרט אינו מיועד להיות אובייקטיבי. הוא סובייקטיבי בגלוי, ולכן הרבה פעמים ישנם סכסוכים כבדים בין הבמאי לדמות עליה נעשה הסרט. סרטו של דורון צברי על דודו טופז "מלך הרייטינג" הינו דוגמה לסרט זה. צברי התלווה אל טופז על פני תקופה ארוכה בשיתוף פעולה עם טופז. אבל טופז שהיה מעורב בצורה זו או אחרת בהפקה, לא אהב את התוצאה הסופית ודרש לשנות את הסרט. צברי הבמאי לא אהב את ההתערבות ודרש לקבל חופש אומנותי. סוף הסכסוך

עדיין לא נראה אך בינתיים "קשת" שמימנה את הסרט גנזה אותו וזאת בגלל חוסר רצונה לפגוע בטופז שנחשב במשך שנים לאחת מביצי הזהב שלה.

יוצר הסרט כחוקר

תוכניות טלוויזיה רבות מבוססות על כתבות החוקרות נושאים השנויים במחלוקת (רפואה שחורה, תרומות איברים, אימוץ ילדים, הריון דרך פונדקאית וכו'). סרטים אלו כמעט כולם בעלי מאפיינים דומים. הם עוסקים בנושאים שעל סדר היום הציבורי, וחושפים פרשיות פוליטיות ובעיות חברתיות. הם מספקים נקודת מבט רחבה יותר וטיפול מעמיק יותר מאשר זה היכול להופיע במסגרת החדשות.

כך יכול להיות מעניין סרט עתידי שיחקור את הקשר בין הון לשלטון וייגע בכמה מהפרשיות שהיו בעין הסערה הציבורית בשנים האחרונות כגון הסתבכויותיו של אריק שרון ובניו בכל מיני פרשיות כלכליות תמוהות כגון "האי היווני" או פרשת "סיריל קרן", או הדחתו של פריצקי מכסאו כשר תשתייות ומעורבותו בעסקאות ענק והלחצים בהם עמד. יוצר הסרט אינו מעורב באירועים הללו, ומתפקד כמשקיף מהצד אשר שופט ומפרש את האירועים. מטרת הסרט הינה ליידע את הצופים בנושא ולהנחותם בבעיות שעל סדר היום.

יוצר הסרט כמטיף

לעיתים יוצרי הסרטים אינם מניחים לחומר המצולם לדבר בעד עצמו, והם משתמשים בטכניקות ובמוסכמות של הסרט התיעודי כדי להעביר מסר חד צדדי. הם בוחרים את החומר ומארגנים את הזמן והחלל כדי לכפות פרשנות חד משמעית על הצופה באמצעות הסרט שלהם. הם משתמשים בריטוריקה של התמונה והצליל כדי לעמת את הצופה עם יצירה הקובעת את עמדתה בגלוי.

לדוגמה: סרט שיעסוק ברצח ראש הממשלה יצחק רבין וייתחס לעניין כאילו נוצר קשר מצד השב"כ. העובדות תיראנה באופן מגמתי שיכוון את הצופים להרגשה זו, וכל הזמן תטיף לפרשנות חד צדדית זו (גם סרטים שעסקו ברצח קנדי ובמיוחד JFK או ניקסון – ששניהם נעשו על ידי אותו במאי – אוליבר סטון – התאפיינו בגישה מטיפה לכיוון קשר שנעשה לשם רציחתו של קנדי והיו נחרצים וחד משמעיים לגבי העניין).

הסרט התיעודי וקהל הצופים

הצופים ע"פ רוב מקשרים באופן לא מודע את המושג תיעוד עם אובייקטיביות. אבל תוצרי התקשורת לא תמיד נעשים בצורה אובייקטיבית. הסרטים התיעודיים מנסים לשכנע את הצופים באמיתותם בעזרת ה"אותנתיות" לכאורה של התמונה המצולמת וטון הדיבור הידעני של הבמאי.

כדי שסרט תיעודי יהיה אכן אמיתי ואובייקטיבי, עליו להיות מורכב מכל החומר המצולם ללא עריכה, בדיוק כפי שהמצלמה תיעדה. כל שינוי קטן מהווה מניפולציה המכוונת את הצופה לחשוב בצורה מסויימת וכך הסרט מאבד את האובייקטיביות שלו.

אנדי וורהול אמן פופ וצייר אמריקני, עשה פעם סרט כזה והציב מצלמה על האמפיר סטייט בלדינג בניו יורק. המצלמה צילמה ללא תזוזה במשך שמונה שעות רצופות. הסרט הוקרן לאחר מכן בבית קולנוע והיה למעשה סרט תיעודי אמיתי. בד"כ המציאות בסרט תיעודי אינה כך ועוברת את המסננת והתיווך של יוצר הסרט. גישת הבמאי לנושא, נקודת הראות של המצלמה ובמיוחד תהליך העריכה הבלתי נמנע, ניצבים בין הצופים ובין המציאות.

הסרט התיעודי יכול לעשות דברים רבים שהסרט הבדיוני אינו יכול לעשותם. לסרט התיעודי קיימת איכות משכנעת של יושר שחסרה בסרט הבדיוני (בה הגיבור חוטף שני כדורים בברך ואחד בכתף וממשיך להילחם כאילו זאת שריטה והוא אינו הולך למות מאיבוד דם...). הסרטים הבדיוניים משתמשים לעיתים בטכניקות תיעודיות (וודי אלן, כבר אמרנו? או כל סרט בדיוני המשלב קטעים אותנטיים במהלכו כגון "פורסט גאמפ") ובכך הם מנסים לחקות את הישירות של הסרט התיעודי, שהיא אחת התרומות החשובות ביותר לסגנון הביטוי בקולנוע ובטלוויזיה.

"בית שאן – סרט מלחמה" רינו צרור, דורון צברי (1995)

תחילת הסרט – מוטיב הסוס (כמו בסרט : הבחור של שולי , במאי דורון צברי), ילדים רוכבים על סוסים/חמורים, מאפיין חשוב בעיירות פיתוח המהווה חלק מהאווירה ביישוב. הסרט מלווה לכל אורכו בקריינות של הבמאי/יוצר רינו צרור. הקריינות מספרת לצופים את פרטי המידע שחסרים, וזאת על מנת להכניס אותם (בעיקר את אלו שאינם חובבי כדור רגל) להתרחשות.

למרות שהסרט עוסק בספורט – כדור רגל, עדיין מרכיב הדרמה שבו, והאותנטיות הנובעת מאמיתותם של הדברים (הסרט הינו דוקומנטרי), מצליח לסחוף גם את מי שלא צופה כל שבוע בשידור הישיר של משחק השבת.

לעריכה יש מקום בולט בסרט. ראיונות עם השחקנים ובידוד קולם על רקע תמונות רלוונטיות – דבר המעצים את הדרמה שמגיעה לשיאה בסצנה האחרונה שאותה אנו רואים ללא קול.

הסרט משתמש בדימויים רבים. "החיים בזבל" אינו רק ביטוי. כך נראים חיי הקבוצה וחיי האוהדים שמנהיגם, אכן עובד באיסוף הזבל בעיירה. שמחת החיים גדולה, הבושה לא קיימת. אלו הם מראות אמיתיים מן החיים ביישוב העני שבו לקבוצת הכדור רגל אין תנאים כשל קבוצות אחרות בליגה הראשונה כגון לינה במלון ואכילה במסעדות לפני משחק. הנשים מוזכרות בסרט בעיקר בהקשרי אוכל, כשכל תפקידם הוא לדאוג שהשחקנים יאכלו וילכו לישון בזמן לפני משחק.

הזוגיות הטובה מתבטאת בלמצוא בחורה טובה מבית טוב. "לא מכירה ולא ראתה קודם גברים". הגבר מגדל אותה, שומר עליה מגיל 14.5, ואז כשמגיע הרגע המתאים - מתחתנים. מאוד פשוט וטבעי.

הלחץ מצד התושבים וקהל האוהדים שהקבוצה היא חייהם – קשה. לצד הרצון בהצלחה ספורטיבית קיימת גם המחויבות כלפי אותם אוהדים, שהקבוצה היא כל עולמם.

"בשבילך זה ספורט ובשבילנו זאת הנשמה" אומר אחד האוהדים לבמאי.

יום העצמאות בפריפריה. הרבה מאוד סטריאוטיפים ואנטי קלימקס. זיקוקי דינור על רקע מקהלת ילדי בית שאן (ההשוואה לזיקוקי דינור כאשר ברקע מוזיקת טראנס כפי שנהוג באזור המרכז), מוכר תירס, גרעינים שחורים, פטישים בראש, וכמובן הזמרת זהבה בן ששרה את שירה המפורסם "טיפת מזל" שבאופן אלגורי מסמל את מצבה של הקבוצה בליגה שזקוקה להרבה מזל על מנת שתישאר בתום העונה בליגת העליונה.

הסרט משתמש בהרבה סמלים. חנויות של פעם (ילדים קונים סוכר במכולת שנראית כמו חנות משנות ה-50). הכל פשוט ומאוד אמיתי. ככל שהמצב יותר קשה, האמונה יותר מתחזקת. רגשות קיפוח רבים מאפיינים את כל המעורבים בקבוצה. קבלת גול בדקה האחרונה במשחק מול מכבי תל אביב כאשר לטענת המאמן והנהלה השופט היה צריך לסיים כבר את המשחק מעלה את כל רגשי הנחיתות והקיפוח. האפסנאי מוריד ארגז של קרח על ראשו של אחד ממנהלי מכבי תל אביב, ולשאלת הבמאי מדוע הוא עשה זאת הוא עונה: "אף מנייאק מהצפון לא יחגוג עלינו כך", ודבר זה מסמל את הנחיתות והתסכול שאנשי העיירה מרגישים כלפי היחס אליהם.

המוזיקה בסרט תורמת הרבה לאווירה. הצבעוניות שבה, הקצב המזרחי שמשולב בטראנס, שמתגבר לקראת כל משחק. בנוסף לכך קיימים גם השירים שאוהדי הקבוצה שרים לשחקנים כמו גם הקללות לקבוצות היריבות (וגם למאמן שלהם אחרי הפסדים).

מאפייני סרט תיעודי כפי שהם באים לידי ביטוי בסרט זה:

1. הסרט עוסק באנשים ובאירועים אמיתיים. אין כאן בימוי של סצנות.
2. המאורעות המתרחשים בסרט הם בטווח היכולת האנושית (אם כי הניצחון במחזור האחרון בחיפה מול מכבי חיפה המתמודדת על האליפות וחייבת לנצח כדי לזכות וכל זאת לעיני עשרים אלף אוהדים שרובם ככולם חיפיים – נראה כלקוח מסרט בדיוני).
3. יוצרי הסרט מתעדים את העולם כפי שהוא (אם כחי השימוש בקריינות ובעריכה בהחלט עוזרים ומעצימים את הרגשות).
4. יש כאן פניה במישרין לצופים. הפרשנות המילולית יוצרת קשר עם הצופה, שנהפך ונהיה אקטיבי ככל שהסרט מתקדם.

אמנם הצגת המציאות הינה סובייקטיבית, אבל נעשית בצורה שגם הצופה האובייקטיבי יוכל להתחבר אליה, להזדהות עם הגיבורים, ולרצות בהצלחתם. הגישות שאפשר למצוא

בסרט הן יוצר הסרט כמתעד, וגם את גישת יוצר הסרט כמבקר חברתי, כי ניתן לראות דרך הסרט את הביקורת שמוטחת כנגד החברה במדינה והקיפוח שממנו סובלים התושבים הגרים בפריפריה, אם זה ע"י השופטים, או ע"י הממסד, וכמובן גם מקום התקשורת לא נפקד.

הבמאי שומר על נקודת מבט אובייקטיבית בסיפור. לא ניתן ללמוד על אהדתו לקבוצה. הוא אינו חוסך מהצופים את ההתלבטויות הקשות שעוברות על הגיבורים. בסופו של דבר לסרט סוף טוב. היפה בעניין שכך אכן הסתיים הסיפור באמת, שהרי אם היה זה סרט הוליוודי כך היה מסיים אותו התסריטאי – בדרמה הנמשכת עד הרגע האחרון. וכאן בסרט הסיום אכן מגיע בצורה דרמטית וברגע האחרון.

דודו טופז – מלך הרייטינג/דורון צברי 2002

הסרט "מלך הרייטינג", הינו סרט תיעודי באורך מלא שמציג את דודו טופז בצורה שלא נראתה מעולם. למרות שהסרט הזה הוא חוויה מטלטלת, מבודרת, מזעזעת ונוגעת ללב, הוא לא שודר באף ערוץ בטלוויזיה. בעלת זכויות השידור, זכיינית ערוץ 2 קשת, לא מצאה זמן פנוי בלוח השידורים שלה בשביל הסרט הזה, למרות שמדובר בחלום הרטוב של כל פרומואיסט. האם ייתכן שבגלל שטופז הוא הכוכב של קשת נזהרה הזכיינית לפרסם פרטים פחות חיוביים אודותיו? בעיתונות, בכל אופן, נטען שטופז אסר על פרסום הסרט - ואם מלך הרייטינג רוצה, הזכיינית נעתרה לבקשתו (ובמהלך הסרט, מבינים גם למה...).

אבל למה בעצם טופז לא רצה שתראו את הסרט הזה? אולי כי אם דודו הוא מלך הרייטינג והעם, אז דורון צברי, במאי הסרט, הוא המרגל שזכה באמון המלך והצליח להנציח אותו בכל המצבים שלאף מלך אסור להיתפס בהם. צברי השקיע יותר מ-5 שנים ברדיפה אחרי טופז: בתוכניות, עם המעריצים, בחתונה ובגירושים, עם הילדים וברגעי חשבון נפש. ואולם, בסופו של תהליך ארוך הסרט נגזו מסיבה כזו או אחרת. אז מה הפחיד בסרט הזה הפחיד כל כך את טופז ואת קשת? למה לא רוצים שנראה אותו?

יחסי אהבה-שנאה

"ואז אותה משפחה הגיעה וכל ההתנהגות שלהם היתה שונה. ולא רק שונה אלא וולגרית ומגעילה. ולא אכפת לי מאיזה מניעים - הם היו מגעילים! זה בנאדם עם מבט של ערבי בעיניים. לא רק ערבי. חמאסניק! (טופז על המפגש הראשון עם המזרחים). אלא שעל נאמנות האהבה של העם קשה לסמוך. את זה למדו מלכים רבים בדרך הקשה.

לאחר ספיגת מטר נשיקות מנשים חובשות מטפחת במימונה, טופז מתוודה בסרט שהאהבה הזו יכולה להשתנות ברגע לשנאה עזה לא פחות. והוא יודע. ב-81' הסתבך כשכינה את מצביעי הליכוד צ'חצ'חים ועורר עליו את זעם העם. טופז זכה לקללות, יריקות ואיומים ונמלט לבסוף לארה"ב.

זו למעשה היתה תחילת יחסי האהבה-שנאה בין טופז לעם ישראל. כשטופז חושב על התקופה ההיא הוא משווה את עצמו בסרט לישו ואומר **"סלח להם אבי, הם מטומטמים כל כך. הם אפס"**. ולדודו יש הרבה סיבות לא לחבב מזרחים. למשל, הוא מספר, כשהיה ילד, הבן של השכנים הכה את אבא שלו לנגד עיניו המיוסרות בשל סכסוך על עגלה. זה היה המפגש הראשון שלו עם אדם ממוצא מזרחי - "הזוועה", כפי שהוא מכנה זאת. **"קח כל מזרחי במדינה. כנס לנשמה שלו. הוא שונא אשכנזים. מזרחי שונא אשכנזי, כל אחד מהם"** מסביר טופז את משנתו בנושא.

נדמה שטופז מסוגל לשלוט בעם, לשלהב את ההמון וגם לסחוט את אהבתו הנרגשת. מנגד, לפעמים הוא נתקל בעם בסיטואציות מאיימות וזה **"גורם לך לשנוא את העם הזה"** כדבריו. לכן, כדי שהעם יהיה דודו, לא מספיק שדודו ישלוט. דודו צריך לעשות מה שרבין עשה - שלום. רבין עשה שלום עם הערבים - דודו יעשה שלום עם המזרחים. וכך הוא מעיד על עצמו: **"אני בבסיסי גזען. בדוק. אי אפשר להוציא את זה. והרציו מנסה לחפות על רגשי האשמה שבמחשבה הזו. אני אומר לעצמי 'איך אני יכול להיות בן זונה כזה, גזען?'** אני חייב לחפות, אני צריך לעשות משחקים עם הקהל ולבחור דווקא במזרחי, אני צריך להתחתן עם אישה מזרחית".

הרבה יותר מרבין

הסרט של צברי מתחיל בכמה עובדות מדהימות על טופז. כך למשל, 54 אחוז מהישראלים בחרו בו כרווק המבוקש ביותר בישראל, 66 אחוז היו מצביעים לו לראשות הממשלה לו היה מציג את מועמדותו ובסקר על הישראלי המאפיין של שנת 2000 טופז זכה במקום הראשון. זה, כך נראה, סוד קסמו של המלך. המלך הוא העם. למעשה, המלך הוא הכל, העם הוא כלום. הוא הקונצנוזוס, בול באמצע בין המימונה לרמת אביב, כדברי טופז. הצילומים החלו בשנה שלאחר רצח רבין. הסרט מציב את טופז כעומד במקומו של רבין: טופז משקיף על הצועדים לעצרת הזיכרון הגדולה לרבין בחולפו בדרך לעצרת הזיכרון הגדולה של השמאל. טופז עומד ונואם בפני המוני המפגינים בכיכר רבין. טופז מדבר על רצונו להיכנס לפוליטיקה ולהנהיג את המדינה עם מפלגת **"לב ישראל"**. אבל כוכב הבידור מס' 1 הוא הרבה יותר מרבין. יש לו סמכויות בלתי מוגבלות. הכוחות שלו הם מעבר לכוחות של מלך. אלו כוחות אלוהיים של גורל והשגחה. הוא מסוגל להושיע ולגאול כל בית ישראל. וכך בתוכנית הטלוויזיה שלו הוא מתאכזר לחלק מהנתינים ומעמיד אותם במבחנים שונים, משל **"ישחקו הנערים לפני"**, אבל גם טורח לחלק מתנות וחנינות. יש לך בעיה? פיטרו אותך מהעירייה? המלך יתקשר, יפעיל את השפעתו אצל הרוזן ויחון את הנתין. כמה טלפונים, והכל סגור.

הילד שזקוק לאהבה

טופז: "אני מזמין מישהי מהקהל, אומר: אם את עכשיו אומרת כן, אני מתחתן איתך. אבל עכשיו!"

צברי: "ואתה היית מתחתן איתה אם היא היתה אומרת כן?"

טופז: "בשביל הרייטינג? בשביל הרייטינג הייתי מתאבד! מה זה מתחתן?! לא שיש הבדל גדול בין השניים"

"אני יכול להגיד, 'אני מתחתן בשביל לתת לה כבוד'. איזה שטויות! אני מתחתן בשביל שלא תהיה עם מישהו אחר. זו הסיבה שאני מתחתן" פולט טופז כחודש לפני החתונה עם רוני חן. לדודו אין בעיה לשבת מול בת זוגו ולציין בפניה "אהבה זה המצאה של נשים. להכניס לגבר רגשי אשמה. להגיד 'אתה אוהב אותי? אז למה אתה לא מתחתן איתי?'. אהבה לאישה זו משיכה פיזית וחרדת נטישה".

אז זהו, אהבה אולי לא, אבל משיכה פיזית וחרדת נטישה הן בשביל טופז דווקא סיבות לא רעות בכלל להתחתן. "אני לבד, אני לא בודד" הוא אומר. אלא שככל שהסרט חולף, הלבד הזה מאבד מהברק של הרווקות הנוצצת שלו והופך לרצון אנושי ונוגע ללב של אדם גדול עם צרכים קטנים אותם הוא לא מצליח לספק. וכך הדמות השטוחה של המלך בולעת את דודו הילד שזקוק לאהבה והופכת את כל הקשרים האנושיים שלו לפלסטיק. כל מה שהמלך נוגע בו, הופך לפלסטיק. בהתחלה זה סוג של משחק: דודו צועק בחתונה את הכתובה שלו כאילו זו משימה מתוך התוכנית. אחר כך כשדודו בפאזה רוחנית הוא נוסע לבית מרפא אלטרנטיבי לברוח מהעולם אבל לא מתאפק ומזמין את חברתו הטובה, המצלמה. כשזו מגיעה לבקר אותו ב"התבודדות" טופז מראה לה תמונות של החוקן שעשו לו ושל הצואה שהוציאו לו מהבטן. כך גם הפנימיות הופכת חיצונית, הפנימיות כחוקן שיש לנופף בו.

אבל האיש שחייו הם תוכנית, לא עוצר באדום. הוא עובר ברחוב עם האוטו, מבחין בבחורה אך אין לו כוח לבזבז מלים. הוא מנסה לשכנע את צברי שייצא אליה כאילו זאת משימה בתוכנית ומציע לו שיאמר לה "דודו מוכן להזמין אותך - אבל אף מילה - לישון איתו בלילה". אבל זה לא קורה. במקום זה, כפי שקורה למלכים שמקיפים עצמם בתדמיות ואשליות, קורי העכביש שנטוו לוכדים את התכסיסן עצמו. המלך נשבה בתוך ממלכה שבה היועצים כבר לא אומרים את האמת והנתינים הם הסוהרים הקפדניים ביותר. הצופים לא יתנו לדודו להפסיק להיות המלך טופז.

כך בסצנה מרגשת עומד דודו מאחורי הקלעים רגע לפני תחילת התוכנית כשהמוזיקה כבר בשיאה והצופים מריעים וממלמל לעצמו כאילו פנטזיה על כך שהתוכנית תיגמר יום אחד. "כל הכסף שבעולם ואני לא עולה", הוא אומר רגע לפני הפריצה לקהל ולזרקורים, "אני לא חייב בידור לאף אחד". אבל הוא עולה. כמובן שהוא עולה, איזו ברירה יש לו? דודו הוא שבוי של המלך טופז, שבוי בתוך הזהות המלכותית. החיים לא מפסיקים להיות תוכנית של זהות בדויה.

הגבול הדק בין פוליטיקה לכנות

"זה לא לבד. זה עם עצמי. ואני דרך אגב טיפוס מעניין מאוד" (טופז על ללכת לישון לבד בלילה)

"המצלמה מצלמת אותי רק מבחוץ. בפנים אני ממש לא במצב טוב" אומר טופז. אבל ביעילות מכאיבה המצלמה של צברי דווקא חודרת דרך החוץ של טופז, מעבר לצואה שהוא מציג בגאווה, ומגיעה עד לתוככי נשמתו, אולי בגלל שדווקא מול המצלמה, הנְקִיסִיָּם של טופז מרגיש הכי נוח.

בשונה מן הפורנוגרפיה שטופז מייצר כשהוא לוקח אנשים מהשורה והופך אותם לאובייקטים מגוחכים, היסטריים או מסכנים שאותם הוא גואל בפריים טיים מחוסר משמעות - הסרט של צברי חושף את דודו טופז בצורה ישירה פחות, אבל אכזרית עוד יותר. הוא חודר ברגישות דרך שכבות ההגנה של טופז ומגיע למקום שבו טופז מתמסר למצלמה בתשוקה, כאילו רק היא יכולה לספק לו את כל מחסוריו. דווקא המקום הזה, המקום של ההצגה, הופך למקום של האמת הפנימית של טופז.

"מול המצלמה אני בנאדם אחר" אומר טופז. למצלמה יש את המבט הכי מוכר לדודו ומולה ההתנהגות שלו אוטומטית, כמעט אובססיבית. הקהל הבלתי נראה של העדשה מדובב אותו בצורה לא רצונית וברגע שחסרה אטרקציה ינדב אותה טופז בכל מחיר, במחיר כל התבטאות. לכן גם קשה לכעוס עליו. הוא מעביר את עצמו דרך אותן השפלות שהוא מכין לקהל שלו. אין דבר שהמלך דורש מהעם ולא מוכן להקריב בעצמו. התגליות הן קשות, אבל זה לא סרט שמעורר שנאה, אלא דווקא הזדהות מסוימת עם אדם במצוקה. אחרי צפייה ארוכה וקשובה בטופז קשה לראות בו רק ברוך רייטינג ציני, לפתע הוא נראה גם נאיבי ועצוב. למרות שהוא יודע שאסור לו להגיד מה שהוא אומר ("אני פראיר, אני אומר כל מה שאני חושב") הוא פשוט לא מסוגל לעצור את עצמו. ובמובנים מסוימים, מעבר לכנות המביכה לעתים, זה גם הופך אותו לסימפטי, אפילו כשהוא אומר את הדברים הנוראיים ביותר. כי לטופז יש את הנאיביות והתסכול של אדם שלא מסוגל לשקר את השקרים הנדרשים מכוכב במעמדו: לגבי המניעים שלו, יחסיו האישיים והשקפתו על העולם.

חוסר שביעות הרצון של טופז נובע מכך שהוא אדם חכם ואולי גם אמיתי מדי בשביל להאמין להדחקות של עצמו, ומצד שני בכל זאת לא מסוגל להתמודד עם ההשלכות ולהתרומם מעל לגזענות, ולסקסיסטיות שהוא יודע שהוא נגוע בהן. זה לא שטופז הוא מקרה יוצא דופן. הרבה אנשים סובלים מגזענות וסקסיסטיות. אבל מה שיוצא דופן בטופז זה שהוא מודע לדברים הללו בצורה יוצאת דופן ומתוך התסכול של מודעות היתר והיושרה העקשנית והמוזרה שלו הוא גם לא מוכן לסתום עליהם את הפה, בניגוד לנדרש מכל פוליטיקאי ואיש בידור בעידן הפוליטיקלי קורקט.

הוא שם את כל הקלפים על השולחן וכך הסרט הופך למעין סשן תרפויטי בקרביים הפתוחים של דודו טופז, אדם שרואה הכל כמטבע עובר, לא מסוגל לפתח מערכת יחסים אמיתית ורואה באנשים הקרובים אליו שלוחה של האגו המנופח שלו.

אבל מה שהכי חשוב לזכור בצפייה הוא שגם דודו טופז הוא בנאדם. בנאדם שעומד בחוויה החד-פעמית והמזעזעת של להיות אחד האנשים המפורסמים והאהובים ביותר בדורו, אדם שרוב מעשיו זוכים להצלחה ואהבה. אפשר להאשים אותו שהוא נרקיסיסט? נכון, הוא מאוהב בעצמו במודע ושלא במודע (ונאיבי וחסר בושה בו זמנית) - אבל בסופו של דבר טופז הוא מראה לתשוקות, לפחדים ולמחשבות של הישראלים. קשה לדעת אם המדינה היא דודו, אבל בטוח ניתן ללמוד מדודו הרבה על המדינה.

תגובתו של דודו טופז: "דורון צברי הוא יהודה איש קריות; אדם צבוע שהציג את עצמו כמעריץ שלי וכידידי. לפני כשמונה שנים בא אליי ואמר שהוא רוצה לעשות סרט עלי ועל חיי. שאלתי אותו במה זכיתי והוא אמר - לדעתי אתה התופעה המדהימה ביותר בעולם התקשורת הישראלית, האיש ששורד הכי הרבה שנים בשוק ולדעתי (כך אמר) אתה עוד תהיה כאן ראש ממשלה... אחרי פירגון שכזה שכלל חיוכים רחבים וטפיחות על השכם, לא יכולתי שלא להסכים לתת לו לפלוש לחיי ולתעד אותם; פתחתי בפניו את דלתות ביתי ודלתות לבי. נתתי לו לעקוב אחרי משך 5 שנים ולתעד את חיי". "הוא אכל בביתי מספר פעמים, הוא הוזמן לבית אימי, הוא עישן איתי ושתה איתי ושוחח איתי שיחות נפש, גם מול המצלמות וגם באופן פרטי כידיד קרוב. הוה היה הראשון שהוזמן לחדר הלידה כשנולד בני יהונתן לפני שלוש וחצי שנים (עם המצלמה שלו), הוא בא לבקר אותי כשעברתי טיפול רפואי לא אסתטי, הוא בא איתי לקבר אבי היקר לי מכל ביום האזכרה. סמכתי עליו ועל הצהרות ההערצה שלו כלפיי ובטחתי בו. הפכנו להיות חברים".

"ואז, אחרי חמש שנים של הצגת חברות מזויפת, ערך סרט מגמתי שעמד בהפוך גמור לכל מה שהיה בינינו; סרט שמראה אך ורק את הכיעור והשלילי בחיי, את הקטעים הגרועים ביותר והמבישים ביותר. מתוך רגעי האהבה העצומה ביני לבין ילדי בחר האיש הזה רגע אחד של מריבה ביני לביניהם ודווקא אותו הכניס לסרט, מתוך כל השתפכויות האהבה שלי לאנשים מסוימים בחר דווקא במשפט "אני גזען", למרות שהמשפט הזה בא אחרי סיפור על אבי שהוכה בילדותי לנגד עיני והוצא מהקשרו. לאנשים שעוסקים בתחום שלנו ידוע עד כמה עריכת הסרט יכולה לקבוע הכל. לדורון היו מאה שעות של חומרי גלם איתי, והוא בחר את הזבל!".

"אבל בזאת לא די; כשצפיתי בסרט לפני כשנתיים ביחד עם דורון בביתי וראיתי את הזוועה שעשה, ניסיתי, בעדינות ומתוך חברות שחשבתי שהיתה בינינו, לבקש ממנו להוציא מספר קטעים שסך כל אורכים פחות מדקה. דורון סרב בתוקפנות. הוא טען שזו האמנות שלו, ושבאמנות אסור לשנות אפילו פסיק... האיש שהציג את עצמו כמעריץ וחבר שעומד לתעד את חיי ככוכב-העל של מדינת ישראל הפך אותי בסרטו לאדם הפוך ממה שאני באמת. עצוב לי על האכזבה העצומה מהאדם הזה. בושה וחרפה למדינה שאנשים כמו דורון צברי הם בין יוצריה".

דורון צברי על הסרט: "כל במאי דוקומנטרי תופס את האמת בצורה שלו. אני לא זוכר סרט שהשקעתי בו כל כך הרבה אנרגיה בניסיון להביא את האמת כמו שאני תופס אותה. יכול להיות שהאמת הזו לא מוצאת חן בעיניו, אבל זו דעתי. המחויבת הבסיסית שלי היא

לאמת כמו שאני תופס אותה. ניסיתי להיות הוגן ומאוזן. אם הוא לא אהב את מה שהוא רואה - ככה אני רואה את דודו. זאת האמת שלי".

"ההרוג ה-17" (דוד אופק)

אסכולת הבניית המציאות – התקשורת אינה מראה באופן אובייקטיבי את המציאות. היא מבנה מציאות. ובכך משפיעה על הראייה הערכית אידיאולוגית של הנמענים את המציאות. (השפעה זו גוברת כאשר: הנמענים מרבים להיחשף לתקשורת, הנמענים תלויים בתקשורת כמקור עיקרי של מידע, מייחסים לתקשורת אמינות גבוהה יותר מאשר למקורות אחרים).

סרט דוקומנטארי שעושה מניפולציות בחומרים, בעיקר על שולחן העריכה (כדי ליצור "סיפור טוב"), אך גם בבחירות של בימוי וצילום, והשקפת עולם של יוצר, גם הוא בעצם מבנה מציאות! סרט תיעודי נתפש כ"אמיתי" ומטבעו הוא מבוסס על חומרי גלם רבים מאוד ועצם הבחירה / הכיוון של המציאות ו"בידודה" ומיקום השוטים במקום שמוקמו (שהוא לאו דווקא נאמן למקור) יוצרים תמונת עולם שונה = הבניית מציאות.

בסרט "ההרוג ה-17", עצם העובדה שתחקיר שהתפרש על-פני חצי שנה, הצטמצם לכדי כחצי שעה, ברור שהושמטו פרטים רבים ע"י הבמאי והעורך ובכך נתקבלה תמונה מסויימת.

סגנון הדוקו אקטיוויזם לא מסתפק בתיעוד המציאות (כבסרט תיעודי "רגיל" או כתבה עיתונאית רגילה), אלא גם מעצב ומשנה אותה. או לפחות מנסה לשנות.

"ההרוג ה-17" כסרט דוקואקטיביסטי" והבדלים בינו ובין סרט דוקומנטרי רגיל:

1. עבודתו של דוד אופק, הבמאי, מבוססת על עקרונות התחקיר העיתונאי – עיתונאי החושף בעיה ומתעד אותה לאורך זמן, בסיוע מקורות מידע.

בהיעדר כל דורש ל"גופת אלמוני" ועם מידע מינימאלי, מנסה הסרט, במשך 6 חודשים לחשוף את זהותו של ההרוג ה-17 מהפיגוע במגידו. אופק, פונה לכל מקורות המידע האפשריים: משטרה, אמצעי תקשורת שתעדו את האירוע, עדי ראיה ועוד ומנסה לגלות מידע חסר. תוך כדי פענוח התעלומה נחשפה העובדה ששורה של רשויות לא עשו את המינימום המצופה מהן כדי לפצח אותה בעצמן.

2. ההפקה מביימת (ולא רק מתעדת) מצב כדי להראות את הבעיה ודרכי פתרון. במאי הסרט הוא זה שמפעיל את המוסדות ולא להיפך. גורמי המשטרה סברו, כי מדובר בעובד זר ששהה באופן לא חוקי בארץ ולכן הוא נקבר מחוץ לגדר בקבורה ארעית בבית העלמין באשקלון. במאי הסרט ניגש לכל הארגונים העוסקים בסיוע לעובדים זרים וכמו כן לקונסוליות השונות ומנסה לברר האם הם מחפשים עובדים נעדרים. במהלך התחקיר לסרט נפגש צוות ההפקה עם ניצולי הפיגוע. חלק מהנוסעים נזכרו בשני אנשים בעלי זהות ישראלית, שישבו בחלקו האחורי של האוטובוס ושלא מתאימים לאיש מבין הרוגי או פצועי הפיגוע שזוהו. הצוות גייס את המאייר גיל גייבלי שצייר שני קלסטרונים, שהסתברו כמדוייקים. הצוות פונה ומספר את הסיפור באמצעי התקשורת השונים. הקלסטרונים מפורסמים בכתבה נרחבת במעריב. נהג המונית משדרות, פונה באמצעות הכתבה במעריב לאנשי צוות ההפקה, בהמשך הצוות מפגיש אותו עם המשפחה. לאחר תיחקור נוסף הועלתה הסברה שההרוג ה-17 - עלול להיות טימסית, שנעדר זה שישה חודשים.

בעקבות הממצאים החדשים, החליטה המשטרה לקחת בדיקות די.אן.אי מבני המשפחה יוצרי הסרט מציגים את תפקודם הלקוי של הרשויות.

3. המשטרה שלא התפנתה לחקירה, כיוון חקירה מוטעה של המשטרה, המכון הפתולוגי שלא ערך בדיקות רקמות בגלל השערה לא נכונה של גיל הנעדר, חוסר התייחסות המשטרה לבקשת משפחתו של טימסית לחקור את העדרו... היוצרים של הסרט, מייצגים את האזרח הקטן מול הרשויות ומבקשים הסברים. בנוסף, הבמאי אופק מופיע בסרט בעצמו, לא מתפקד כ"זבוב על הקיר" אלא משתתף פעיל בראיונות. הוא הציר המוביל את הסיפור.

ביקורת המופנות כנגד הז'אנר דוקואקטיביזם:

1. אחת ממטרותיהם המוצהרות של העוסקים בז'אנר היא להעביר לציבור מסר של אקטיוויזם, של אפשרות לשינוי. בפועל, הציבור עלול להיחפך לפאסיבי, מכיוון שידע כי יש לו נציגים הפותרים בעיות מול הממסד, נציגים שיפתרו בעיותיהם.

דוגמה מ"בולדוזר": לאחר שבעקבות התוכנית מנהלי מפעל "כיתן" בדימונה החלו להשתמש בחומרים מזהמים פחות, קיבלו אנשי ההפקה של "בולדוזר" פניות מתושבים מקומיים שביקשו מהם לסדר להם את החיים גם בתחומים אחרים.

2. עניין החשיפה הוא רק אמצעי לרייטינג. כדי לבדר, צריך סנסציה, צריך אנשי שלטון רעים, צריך אזרחים דפוקים...

נשאלת השאלה: האם התוכניות/ הסרטים מראים את כל התמונה, את כל הצדדים של הבעיות? לא, בדרך כלל לא קיים איזון מכיוון שאז אין "טובים ורעים". פעמים רבות לא נותנים לצד "הפוגע" מקום להעלאת הטענות שלו.

הציבור אוהב דם, אוהב עיתונאים הנראים אמיצים. התקשורת תראה רק חלק מהתמונה, החלק המכוער, המציק, הדוחה אותו הציבור אוהב לראות.

3. פגיעה אפשרית בשמו הטוב של איש ציבור או נבחר ציבור.

מחד, יש בנושאים המועלים בז'אנר הדוקואקטיביזם עניין ציבורי - כל נושא אשר בעצם הדיון בו קיימת חשיבות ציבורית, הוא עוסק בנושאים שיש להם השפעה על הציבור ועל חייו של הציבור. חשיבות העניין הציבורי מחייבת עיסוק בתחומים הקשורים לחדירה לרשות הפרט, ובמקרה שכוזה, יש מקום לרדיפה. יחד עם זאת מובע חשש כי כיום בעידן העיתונות הפרטית - מסחרית העיתונות מחפשת את ה"עניין לציבור": הסקופ והרייטינג והריגושים על חשבון זכויות הפרט.

בנוסף, יש הטוענים כי זהו הסיכון שלוקח על עצמו איש ציבור, מעצם מעמדו - סיכון שייפגע שמו הטוב, (ובניגוד לאדם פרטי יש לו אמצעים, ידע ונגישות לכלי התקשורת ובכוחו להגן על שמו הטוב אם יפגע).

החוק ("לשון הרע", "הגנת הפרטיות") מגן על נבחר הציבור מפני הצגת דימוי מוטעה שלהם בציבור, אך אינו מגן עליהם מפני הצגת עובדות מביכות, כאשר הן נכונות. דוגמה: ישנם מקרים שאנשים משלמים לבסוף בחייהם בעקבות גילוי מחדלים (למשל: מחדל מע"צ).

"לאכול בגדול" (2005)

סרט התעמולה הדוקומנטרי של מורגן ספרלוק, "לאכול בגדול" ("Me Super Size"), שם לו למטרה לא רק את אחד המוסדות הקפיטליסטיים המובהקים - רשתות המזון המהיר השמנוניות והרווחיות להחריד - אלא את המובילה בטבלה, המנצחת במדדי המכירות ואחד מהמותגים האמריקניים האולטימטיביים, מעוז הקוורטר פאונדר עם ציזו, מקדונלד'ס. ועם מטרה בגודל של ביג-מק, קשה לפספס.

על הנייר, סרטו של ספרלוק נראה הרבה יותר טוב מאשר על המסך. הרעיון הפשטני עד גאוני של דיאטת מקדונלדס, כלומר, להתקיים במשך חודש רצוף על טהרת תפריטי מקדונלד'ס בלבד בצמוד לפיקוח רפואי שיטתי ובתיעוד בלתי פוסק של המאבק המפרך במנות המטוגנות עתירות השומן והשינויים הפיזיים והנפשיים שהן גורמות, מתפספס מהר מאד כהתרחשות רקע שיטחית ולא שיטתית, המשמשת כר רווי כולסטרול לקולנוע מגויס, שמרני ומתלהם. בשאיפתו הנאצלת להכריע את ענק המזללות, ממכר הפעוטות ומסמם הרגשות, מרסס ספרלוק באוטומטיות עמוסות נתונים לכל הכיוונים ומפציץ מיד בתחילת הסרט בערימות מספרים לא מנומקים ובלתי ניתנים לעיכול. המערכה הרב חזיתית בה מובלים הצופים נעה בין מבחר קלישאות מצומצם ומוכר לעייפה (צילומים של אנשים שמנים מהצוואר ומטה או מטושטשי פנים, נטולי זהות או אנושיות כנדרש להנצחת הסטריאוטיפ), מפגשים עם טיפוסים גזורים ומודבקים ברישול מתפריטי הטלוויזיה האמריקאית (הדיאטנית המוקפדת והאנורקטית, יורש אימפריית הגלידות שהפך לגורו הרזייה תמהוני, עורך הדין החמדן, עורך הדין המצפוני, איש קידום המכירות החלקלק ורבים דומים) ומסע חובבני ברחבי ארצות הברית, בין מעוז ההשמנה האולטימטיבי (יוסטון, טקסס), לבין אולמות האוכל של תיכונים אמריקאיים בעיירת הולדתו של התסריטאי, הבמאי והכוכב.

בשבילי רק סלט

על אף הזעזוע הראשוני מהמתרחש במטבחי ה"חמם-והגש" של התיכונים, בעמדות ההגשה גדושות הג'אנק פוד, ובמקפאיים עמוסי הכימיקלים ואבקות המזון הממשלתיות, הכוח האמיתי של הסרט נותר בניסוי האנושי של ספרלוק, ההופך את עצמו בארבעה שבועות לפח אשפה אנושי, חולני ואימפוטנט. הטיפוס הכל אמריקאי החביב, השאפתני

והשטחי המכונה מורגן מתגלה כצרכן האולטימטיבי, השוטף במהרה כל ספקות אפשריים - ההולכים ומתגלים בדמו, כבדו וכבודו - בנוגע לנכונות ולכדאיות של הניסוי שלו (כמו גם כוונותיהם של מרואייניו), בגלונים של קולה צוננת. הריחוק המתגלה במערכת היחסים שלו עם חברתו, השפית הטבעונית הדקיקה והגיאפית להרתיע, שיחות הטלפון שלו עם אימו (המציעה לו כבד חלופי לשעת הצורך) וסצינות המאבק סמיכות הייסורים ונוטפות הגריז שלו במיטב מאכלי מק'דונלדס, הן הלב הפועם של הסרט - אך בהתאמה מושלמת לנושאו, מדובר בלב פגום, שמנוני ואיטי מלשאת את עומס הגוף כולו.

בדומה לדמות הבולטת ביותר של קולנוע התעמולה הדוקומנטרי, מייקל מור, טורח מורגן ללעוס את העובדות, הפרטים הקטנים והדעות הסובייקטיביות הנחוצות לו בטרם הוא מקיא אותן על צופיו, מבלי להותיר גרם בלתי נגוע של חומר גלם למחשבה מקורית. בדומה לרשת כנגדה הוא יוצא, ספרלוק מבצע הצפות מוח מניפולטיביות בקהלו, תוך פנייה למכנה המשותף הקדום ביותר - פחד. למרות שהסרט מוצג כמוצר קולנועי מבדר, חתרני ומעניין, מדובר למעשה במסע הפחדה מרוכז (אמנם כנגד אויב נטול מצפון ועכבות מוסריות), שיטתי ונטול שמץ של חדשנות באופן עשייתו. הניסיון לחשוף את מנגנון השחיתות של מקדונלד'ס נעשה ברמה כל כך בסיסית וכוחנית, שעם כל החיבה ליוצרו וכוונותיו, ההרגשה בסיום הצפייה דומה לתיאור התחושה לאחר אחת מארוחות הסופר הסייז של מקדונלד'ס ודומותיה - ההאבסה מוחלטת בסחורה ירודה, שזמן קצר לאחר לעיסתה האינסופית אתם מגלים שאתם שוב רעבים.

תאהבו או תשנאו אותו - מזון מהיר תמיד יהיה כאן: מייד, נגיש, זול ומספק, הוא עונה על צורך מסוים באורח החיים העכשווי רצוף התנועה. אך מה מחירו האמיתי? מורגן ספרלוק, מזועזע ממגמת ההשמנה הגוברת בקרב צעירים ומבוגרים, יוצא לבדוק מה אמריקה אוכלת והאם זה אוכל את אמריקה בחזרה. 37% מן הילדים והנוער ושניים מכל שלושה בוגרים אמריקנים סובלים מעודף משקל. האם זה ענין של חוסר שליטה אישית או שמא האשמה בתאגידים? ספרלוק יוצא לדרך ומראיין מומחים בעשרים ערים אמריקניות, כולל יוסטון, שהיתה באותה העת "העיר השמנה בארצות הברית". רופאים ומורים להתעמלות, טבחים וילדים ומחוקקים, משתפים אותנו במחקרים, דעות ו"תחושות בטן" לגבי היקף המותניים. מעל כל אלה מתעד ספרלוק את הניסוי שערך על עצמו: דיאטת מקדונלד'ס. במשך 30 יום מתקיים ספרלוק אך ורק על תפריט רשת המזון המהיר לפי ארבעה חוקים פשוטים:

1. אין ברירה: עליו לאכול ולשתות רק את מה שמוצע מעל לדלפק.
2. אין לסרב להצעת המוכרים להגדיל את המנה לסופר סייז.
3. אין תירוצים: עליו לאכול כל פריט בתפריט לפחות פעם אחת.
4. אין ויתורים: שלוש ארוחות ביום - בוקר, צהריים וערב.

וספרלוק אכל גם אכל. כאשר גברה כמות המזון המטוגן ורווי הנתרן כך עלה שיעור הכולסטרול והנתרן בגופו. מה שהחל כניסוי משעשע הפך בהדרגה לסיכון ממשי עבור

ספר לוק שבתחילת הדרך היה בבריאות טובה – כל זאת לקול מחאותיה של חברתו, שף טבעונית.

הכל מסתכם בחשבון מסעדה מנופת, ביקורים כאובים במרפאה ותעודה מרתקת ומצחיקה עד כאב בטן עבור מי שתהה אי פעם אם יחיה האדם על מזון מהיר לבדו. הסרט בוחן את מחזה האימים של תכניות ארוחת הצהריים בבתי הספר, את התפוררות שיעורי החינוך הגופני והבריאותי, התמכרויות מזון וצעדים קיצוניים שינקטו אנשים כדי לאבד ממשקלם ולשקם את בריאותם.

הסרט עומד בכללי הקולנוע הדוקומנטרי.

1. הסרט מטפל באנשים אמיתיים ובאירועים אמיתיים, בניגוד לסצנות המבויימות של דמויות דמיוניות ולסיפורים הבדויים של הסרט העלילתי.

2. המאורעות המתרחשים בסרט הם בטווח היכולת האינושית. הדמויות המרכזיות אינן כל יכולות כמו בסרטים העלילתיים.

3. יוצר הסרט מתעד את העולם כמו שהוא, בלי לשנות בו שינוי מהותי. הוא מציג מציאות פיזית אמיתית בצורה השואפת להיות נאמנה לה,

4. הסרט פונה אל קהל הצופים במישרין, באמצעות הפרשנות המילולית המלווה את התמונות, או ע"י המגיש המופיע על המרקע ויוצר קשר עם הצופה באמצעות המבט שהוא מיישיר אליו.

"סרטי בורקס"

סרטי הבורקס הוא ז'אנר ישראלי אשר התפתח בין שנות ה-70 ל-60. המושג סרטי בורקס נרשם לזכותו של הקולנוען בועז דוידזון, המושג נקבע מתוך המחשבה שבורקס הוא המאכל הישראלי האולטימטיבי המתאים ומתחבר לכל ישראלי, כשם שהסרטים נועדו להיות, סרטים עממים ופשוטים שכל אחד יכול להתחבר אליהם, היו אלו סרטים של ההמון על ההמון.

הסרט הראשון שנחשב לסרט בורקס שסלל את דרכם של הבאים אחריו הוא הסרט "סאלח שבתני" של אפריים קישון, בסרט מוצג קשר בין אשכנזי לנערה ענייה מעדות המזרח והצלחתו של המזרחי הפיקח להערים על האשכנזים, השולטים בעמדות המפתח בחברה. "סרטי הבורקס" נועדו לנטרל את המתח הבין עדתי, הם הראו מציאות מוגזמת המלאה בסיטואציות מגוחכות ומופרכות, הדמויות היו כה מוקצנות כך שהצופה ידע שאין זה כך במציאות ולכן גם לא נפגע.

"סרטי הבורקס" התאפיינו תמיד בצורת המבע התרבותי, בחיפושם אחר נוסחאות ז'אנריות כפי שנהגו בהוליווד. במסגרת העלילה הצפויה מראש מנגידים מספר מוגבל של מקומות, מצבים קומיים ודמויות סטריאוטיפיות הרודפות זו את זו עד הסוף הטוב שבו הרעים נענשים והטובים מתוגמלים, למשל בסרט "צ'רלי וחצי", ששון אשר האכיל בכוח את צ'רלי בביצים קשות - קיבל את עונשו בכך שנאלץ לאכול בעצמו את אותן הביצים, רק עם הקליפה, האימא הנלעגת של גילה קיבלה את הסחוג עם הערק ואת העוגה בפנים. ואכן מאפיין האוכל הינו מאפיין בולט בסרטי הבורקס. לאוכל ישנם מספר תפקידים. בתפקידו הראשון האוכל בא לפתור סיכסוכים בין חברים. באמצעותו הם מראים עליונות אחד על השני.

וכך בסרט "צ'רלי וחצי" אנחנו יכולים לראות את ששון וגדליה מאכילים את צ'רלי לאחר שתפסו אותו מתחזה לקצין משטרה המדבר עם אשתו של ששון בתואנה שעשה עבירה. סצנה זו תרמה גם כמה משפטים גדולים ומפורסמים בקולנוע הישראלי כגון "ארליך תביא אורז פיתות וביצים" ו"רק אחד אוכל".

ברבים מסרטי הבורקס העלילה מופיעה כדחוסת אירועים ובעלת מקצב מהיר. סיפורי האהבה הם שטחיים ואין להם התפתחות משמעותית לאורך הסיפור, כך ב"צ'רלי וחצי" עם אהבתו של צ'רלי וגילה אשר החלה עם כניסתו של צ'רלי למכונת של רוברט בזמן בריחתו מששון, וככה גם ב"בחור של שולי" שממבט אחד מוכר הגלידה מתאהב במזל והם שניהם נסחפים לתוך המערבולת של האירועים, היא אינה מכירה אותו כלל, אבל עדיין מוכנה לעזוב את ביתה, משפחתה ולמעשה הכול בשבילו.

הנושא המרכזי ברוב סרטי הבורקס היה התנגשות בין תרבויות ועדות בישראל, בעיקר מזרחיים מול אשכנזיים, דבר אשר אפשר לראות בסרטים רבים כגון "סאלח שבתני", "כ"ץ וקרסו", "צ'רלי וחצי", "חגיגה בסנוקר", "קזבלן" וכו'. גיבורם של הסרטים הוא

בדרך כלל בן עדות המזרח, כמעט תמיד עני, ערמומי ובעל חוכמת חיים רבה אשר מנסה לסחוט כספים מהאשכנזים התמימים. בסרט "צ'רלי וחצי", צ'רלי ומיקו מוציאים כסף מהנהג שפגע במיקו דרך זיוף פגיעה, הצגת האב השיכור כ"מייבא משקאות", צ'רלי התוקע את רוברט במעלית ואחר כך עוד גורם לו לשלם על הארוחה שאכל עם גילה, כך גם ב"חגיגה בסנוקר" וכו'.

על אף שמרבית יוצרי הסרטים היו אשכנזיים (אפריים קישון, מנחם גולן, יואל זילברג ובוני דיודזון למשל), הסרטים פנו יותר אל הקהל המזרחי. בסרטים המשפחה המזרחית הוצגה כמשפחה חמה ושמחה, בזמן שהמשפחה האשכנזייה קרה ומרוחקת. הבמאים העבירו זאת במבע קולנועי בכך שצילמו את בתי המזרחיים בצבעים חמים ועליזים והציגו מספר רב של אנשים בחלל קטן. (ביתו הקטן של צ'רלי ומשפחתו המכיל אותו, את הוריו, את שתי אחיותיו ושלו אורחים המצויים תמיד באזור לדוגמה). בבית האשכנזי השטחים רחבים והצבעים קרים המסמלים ניכור. (כגון ביתה של גילה שבו ישנם רק היא, אחותה והוריה). גם מבחינת הפסקול בבית המזרחי תמיד יש רחש, דיבורים וויכוחים, בזמן שאצל האשכנזים שקט והשיחות נראות מאולצות וקרירות.

סרטי הבורקס שהוצגו בקולנוע ושטרלו את המתח הבינעדת, לא עמדו בקנה מידה אחד עם המציאות של החברה הישראלית שבה גאה בתקופה הזו המתח הבינעדת, ופער זה בין המציאות לקולנוע מוסבר בעובדה שלמרות שהמתחים בין העדות עלו וגאו בתקופה זו, הם עדיין לא נתפסו כמאיימים על המבנה החברתי או הכלכלי שנוצר בשנות החמישים, התגבש בשנות השישים והתחיל להתערער רק בשנות השבעים. גם השלטון וגם האליטה האשכנזית בעיקרה (שאליה השתייכו מרביתם של יוצרי הסרטים האישיים ולמרבח ההפתעה גם יוצריהם של סרטי הבורקס כגון אפריים קישון, מנחם גולן, יואל זילברג ובוני דיודזון) לא תפסו את אי השקט העדתי כאיום על מעמדם.

כאשר בודקים מדוע הצליחו סרטי הבורקס דווקא בקרב קהל של מזרחיים מעוטי הכנסה אפשר לראות שסרטים אלו הציגו תמונה חיובית ואופטימית של ארגון כלכלי חברתי חדש שבו יוכלו למצוא את מקומם בחברה ולאו דווקא בשיטות שהממסד רצה שדרכם ימצאו מקום זה בחברה. הצלחתם של סרטי הבורקס מקבילה במידה רבה להצלחה שהיתה לליכוד בשנת 1977. במובן זה אפשר לומר שסרטים אלו בשרו את המהפך הפוליטי של אותה שנה. חשוב לציין כי תמיכתם של מזרחיים מעוטי הכנסה בליכוד ואהדתם את סרטי הבורקס נבעה פחות מהבחינה האידיאולוגית קפיטליסטית שלהם אלא יותר מעצם עמדתם האופוזיציונית ומהסתמנותה של אפשרות ריאלית שיעלה מנגנון שלטוני חדש שעבורו הם יתנו את קולם, ואשר יביא לשיפור מעמדם הכלכלי בחברה. זו אולי אחת הסיבות העיקריות לכך שלאחר 1977 כבר לא מוצאים כמעט "סרטי בורקס" ויוצרי הסרטים מתחילים לפנות לנושאים לא עדתיים כגון סדרת סרטי אסקימו לימון וכו'. ברגע שהשלטון התחלף והאופוזיציה עלתה לשלטון איבדה האידיאולוגיה מקסמה לפחות בכל הקשור לנושא הבין עדתי.

קזבלן / מנחם גולן 1973

"קזבלן" הוא שמו של מחזמר שהועלה בשנת 1954 כמחזה בתיאטרון הקאמרי בכיכובו של יוסי ידין, ובשנת 1966 התווספו לו שירים, שנכתבו על ידי עמוס אטינגר, דן אלמגור וחיים חפר, והולחנו על ידי דובי זלצר, והוא הפך למחזמר, שרץ בהצלחה בישראל 606 פעמים. בשנת 73 הוא הפך לסרט מצליח המבוסס על המחזה מאת יגאל מוסינזון. יהורם גאון, אשכנזי טוב של אמא, משחק את דמותו של קזבלן, עלם ספרדי המסתובב ברחובות יפו ועושה צרות לכולם משום שלא נותנים לו את הכבוד המגיע לו לדעתו. הקונפליקט הזה, בו אשכנזי משחק דמות ספרדית סטריאוטיפית, היה קיים כבר בקולנוע הישראלי, למשל בסרטו של אפרים קישון מתחילת שנות ה-60, "סלאח שבת" בו חיים טופול שיחק את העולה המזרחי, הפעם מעיראק, שהשלטונות מטפלים אליו, אך בחוכמתו המזרחית משהו, מצליח להסתדר.

אכן אותן דמויות של מזרחים שכיכבו בסרטי הקולנוע של ישראל לפני שלושים וארבעים שנה היו דמויות סטריאוטיפיות כפי שהמזרחיים נתפסו בפני האליטה האשכנזית. בסרט שיחקו גם אפרת לביא, יוסי גרבר, יהודה אפרוני ואריה אליאס. במאי הסרט היה מנחם גולן, שכתב את התסריט יחד עם חיים חפר. בעוד שעלילת המחזה "קזבלן" מתרחשת ב"שטח הגדול" (כיום "גן הפסגה"), הרי שבשנות ה-70 לא נותר כמעט שריד ממקום ההתרחשות המקורית, והסרט צולם בשכונת מנשייה הסמוכה, שעמדה באותה עת בפני הריסה. חלק משירי המחזמר והסרט הפכו ללהיטים ידועים בביצועו של יהורם גאון, ביניהם השיר המרכזי בסרט, "כל הכבוד", הממחיש את מעמדו של קזבלן בקרב הבריונים ביפו, והשיר "יש מקום", שיר סולו של גאון, המספר על געגועיו של קזבלן למולדתו, למרוקו. במרכז הסיפור, המציג את חייהם של תושבי שיכון רעוע ביפו, ניצב קזבלן, עולה ממרוקו המנהיג חבורת בריונים יפואית. השיכון מהווה כור היתוך, מעין מיקרו קוסמוס לחברה הישראלית. ניתן לומר שהשיכון מהווה אסופה של דמויות סטריאוטיפיות. יש בשיכון עולים חדשים מארצות ארופה שונות, ארצות ערב ועוד. יש ערב רב של תרבויות, מאכלים, מנהגים ואמונות שונות. יש דתיים (יותר או פחות) יש עניים (יותר ועוד יותר..). וכולם מדברים בקולניות ובוולגריות ותוך כדי מדגישים את עובדת היות כולם יהודים. קזבלן מאוהב בבתו של ראש השיכון, עולה מפולין, אך האחרון אינו מסכים שבתו תתראה עם קזבלן ותנהל איתו קשר רומנטי, בגלל המוניטין של קזבלן כפושע חסר תרבות. בשלב מסוים בעלילה קזבלן מואשם בגניבה, ומשם והלאה העלילה מתרכזת במאבקו להוכיח את חפותו. בתפקיד הראשי, כקזבלן, הופיע יהורם גאון, שהפך למזוהה ביותר עם התפקיד.

הסרט עוסק בנושאים מאוד רגישים, שאפיינו את החיים בישראל של שנות החמישים. באותה תקופה התרחש בארץ מפגש של תרבויות שונות, וגם ציפיות שונות בנושאים

דתיים. במוקד הסרט עומדת הקבוצה. מצד אחד עומדים העולים החדשים ומצד שני עומדת העיריה, שמנסה לפנות אותם מבתיהם העומדים ליפול. העיריה והפקחים המייצגים אותה, מהווים את המקור למרמור כנגד הממסד על שלוחותיו הבירוקרטייות. הממסד המפאיניקי נתפס כאטום לכל אורך השנים ע"י הציבור, ובסופו של דבר הפסיד את השלטון (למרות שתקופת הסרט עוסקת יותר בשנות החמישים מאשר שנות השבעים בהן הגיע המרמור כלפי הממסד לשיא).

[מוקד נוסף בסרט הינו הקונפליקט של קזבלן, מוכתר הכפר, מנהיג חבורת בני תשחורת והתאהבותו ברחל, ביתו של פלדמן. סיפור התאהבות זה יוצר מתח בין עדתי בתוך השכונה. בתחילת הסרט ישנו מונולוג המנסה לחבר בין הנרטיב הלאומי (יציאת מצריים) לנרטיב העדתי (באנו מספינות מצפון אפריקה). יש מדינה? יש! יש ממשלה? יש! יש עבודה? אין!! מכאן עובר הסרט לבעיות הפרט.

נושא נוסף המוצג בסרט הינו המאבק בין הצעירים ובין המבוגרים. בין ה"פרחים" ובין ה"נורמליים". אין במאבק זה קשר לעדות כאלו או אחרות.

נושא נוסף המובלע בסרט הינו היחס אל נשים (או היעדרו...). הגברים בסרט לא שואלים את הנשים מה רצונן, אלא קובעים עבורם. יש כאן מעין תחושה שהנשים הן חפץ, ושלא חשוב מה שיוולד... העיקר שתהיה ברית מילה..

ע"פ מאפיינים רבים ניתן להגדיר את "קזבלן" כסרט בורקס. מתחים עדתיים בין אשכנזים לספרדים (אם כי לא בהכרח על רקע כלכלי), האוכל שמביא בצורה קיצונית ומשעשעת את מיזוג הגלויות וההבדלים בין הספרדים והאשכנזים (בסצנה יפייפיה מוזמן קזבלן לאכול ארוחת שבת בבית הוריה של רחל ואלו מגישים לו לאכול "גפילטפיש"- דג מתוק – והוא בתחילה מנסה לאכול אותו יחד עם הרבה הרבה חזרת, ומשהדבר אינו מצליח לו... הוא משתף את החתול בקציצת הדג, ומשהוא מסיים ישר הוא מקבל מנה נוספת מאימא של רחל...), וכמובן הסיוס השמח, שבו הכל בא על מקומו בשלום וגם הזוג יחיה באושר ובעושר עד עצם היום הזה...

"צ'רלי וחצי" (1974) בועז גדוידזון

שחקנים: זאב רווח, יהודה ברקן, טוביה צפיר, חיה קציר, עדנה פלידל, גאולה נוני מיקו – דוד ששון.

סיפור הסרט צ'רלי וחצי מהוה דוגמה טובה לכל אותם מצבי הנגדה עני/עשיר, גבר/אישה, מזרחי/אשכנזי. כבר בתחילת הסרט אנו מבינים ממה שנאמר ויותר מזה ממה שלא נאמר על מצבן של הדמויות. מצד אחד המזרחיים שגרים בתת תנאים. האימא שמתה בגיל צעיר, האחות שצריכה לפרנס ועובדת בבית חרושת לשם כך, הילד שנאלץ לאכול כל בוקר מחדש לחם עם מרגרינה וריבה כי זה מה שיש, ושאר הדמויות הצבעוניות הנמצאות בשכונה שהחיים בה הם מציאות כמובן אבל רחוקה שנות אור מהמציאות של הממסד האשכנזי. צילומי הפנים של בני הדמויות המזרחיות מדגישים את העוני כמו גם את הקיבוציות. אנשים רבים מצטופפים בחלל קטן (משפחתו של צ'רלי מורכבת מהוריו, שתי אחיותיו וצ'רלי וכל זה בדירה מטה ליפול בעלת שלשה חדרים), ואי הסדר שולט בתמונה ובפס הקול כאחד.

הצבעים לעומת זאת הם חמים ועליזים, ומתאימים לאיפיון המזרחיים כאנשים חמים, משפחתיים, תוססים, ראויים לאמון ומלאי רגש. האשכנזים לעומת זאת חיים להם בוילות המפוארות שלו, מתקלחים באמבטיות קצף ושוחים להנאתם בבריכת השחייה הנמצאת בחצר הבית, מנהלים את המדינה ואת הכלכלה, חושבים רק על כסף ונישואים לשם כך (דבר שאינו שונה מהמחשבות של המזרחיים, רק שהם לא נמצאים בתפקידי המפתח בחברה). צילומי בתיים של האשכנזים העשירים מראים חללים גדולים המאוכלסים במעט אנשים (משפחתה של גילה כוללת את הוריה, אותה ואחותה בסה"כ), האווירה רוגעת, הצבעים קרים יותר והמשחק מאופק יותר. כל אלה רומזים על עולם קר ומנוכר המצטרף לאופיין של הדמויות האשכנזיות שהן סנוביות, אנוכיות וצבועות. המוסיקה המלווה את הסצנות בהם מופיעים האשכנזים שקטה ורגועה ושייכת למוסיקת ארץ ישראל היפה והטובה. בסרט נעימת הנושא הינה **"בלילה על הדשא"** שיר שאפיין את הקיבוץ והישוב הישראלי המבוסס. לעומת זאת המוסיקה המלווה את הסצנות בהם מופיעים המזרחיים הינה דכאונית יותר ואמורה לשקף את מצבם מצד אחד או מוויקת המושרת מפי הגיבורים האמורה להראות שמחת חיים. וכך שר אביו של צ'רלי לאשתו **"פלורה פלפורה"**, והילד מיקו שר לבנות המכוערות **"כל ששון וכל שמחה, כל חתן וכל כלה"**. מוסיקה זאת משקפת צבעוניות ושמחת חיים.

האשכנזי הינו תמיד מושא ללעג, ולמרות שנמצא בתפקידי מפתח עדיין ניתן לעבוד עליו בקלות ולהוציא ממנו כסף. וכך מוציאים צ'רלי ומיקו כסף מהנהג שפגע במיקו דרך ההתחזות של מיקו לפצוע, וכך מצליח צ'רלי לסבן את אבא של גילה לגבי עיסוקו, וכך רוברט האשכנזי העשיר שהגיע מאמריקה נראה נלעג לכל אורך הסרט וגם אימא של גילה נתפסת נלעגת ביותר לכל אורך ארוחת הערב בביתו של צ'רלי ומשלמת על התנהגותה לכל אורך הסרט. האשכנזים נתפסים כמתנשאים, ככאלה שאינם מכירים את התרבות האחרת וחושבת שהיא פרימיטיבית, אינה מכירה את מנהגייהם ובוודאי לא את מאכליהם דבר

המביא לטעימת כף שלמה של סחוג, ולסיטואציה קומית עקב כך. הסיטואציות הינן מופרכות ורחוקות מן המציאות. בדרך הבאה זו אפשר לקבל טוב יותר את ההנגדה. ככל שהדמויות נלעגות יותר בהקצנה כך זה פחות פוגע בקהל כי הוא יודע שזה לא באמת יכול לקרות. בכמה סרטי בורקס (וצ'רלי וחצי הינו דוגמה לכך), האינטגרציה של מזרחים באשכנזים באמצעות נישואין אינה מספקת עוד, ואת מקומה כפתרון תופסת הירידה מהארץ. ארצות הברית מוצגת כמקור וכמקום לתקווה אמיתית. בסרט צ'רלי וחצי, צ'רלי אמנם מתחתן עם האשכנזיה העשירה, אולם החצי שלו – הילד מיקו – טס לארצות הברית עם אחותו. הפירוד בין צ'רלי למיקו הוא מר מתוק ולא עצוב לגמרי, משום שעכשיו, שני אנשי השוליים מצטרפים למרכז, האחד באמצעות נישואין לאשכנזיה עשירה, והשני באמצעות עתיד נפלא בארצות הברית. טריק זה שיחק על תחושותיהם של רבים – במיוחד בקרב קבוצות השוליים המזרחיות – שסיכוי הוגן להצלחה ניתן יהיה למצוא רק בארצות הברית, ולא בישראל. נסיעתו של מיקו לארצות הברית מייצגת את החלום המשמעותי ביותר שהיה למזרחיים – לברוח מהמציאות המקומית המדכאת ולטוס לעתיד מבטיח יותר.

תחילה ביים דיוודסון ואף צילם לסרט סוף שונה. בסיום המקורי מיקו היה אמור לעלות על המטוס כשהוא משאיר מאחוריו את צ'רלי העצוב. כשצ'רלי נכנס למכונית כדי לעזוב את שדה התעופה, אמור היה להיראות מטוס ממריא באופק. באותו רגע היתה אמורה להישמע צעקה "צ'רלי!". צ'רלי מסתובב אז ורואה את הילד, אשר כך מסתבר לא עלה על המטוס והחליט להישאר בארץ. הם רצים זה אל זה כשברקע מקדשת מוזיקה סנטימנטלית את איחודם מחדש. אלא שהבמאי נטש בסופו של דבר את הסיום הזה לטובת סוף טוב מסוג אחר – הסוף של הסרט, בין השאר בגלל הערותיו של פועל הניקיון באולפן שבא אליו ואמר לו: תראה הסרט מאוד מצא חן בעיני, אבל למה הילד חוזר? הוא כבר יכול היה לנסוע לאמריקה, לחיות כמו בן אדם... אז למה אתה מחזיר אותו לכאן... אני כבר מאוד שמחתי שהוא נוסע ופתאום הוא חוזר....

כתוצאה מכך שינה דיוידסון את סוף הסרט לסוף "טוב עוד יותר", שפירושו אינו התבוללות בקודים האשכנזיים המסורתיים אלא בקודים די חדשים. הערתו של פועל הניקיון שיקפה תחושה קולקטיבית עבור הפרט המזרחי. ההתקדמות – לאחר דיכוי המאבקים הקולקטיביים – נתפסת כברת השגה רק "בעולם החדש" – באמריקה. השיבה לישראל הינה סמל לדריכה במקום.

רבים מסרטי הבורקס הציגו יסודות ממסורת הסינרומן הפופולרי שהיה נקרא ע"י נשים רבות אותה תקופה (היה זה עוד לפני שנשות ישראל גילו את הטלנובלות וערוץ ויוה), על המקצב המהיר שבו ועל זחיסות האירועים בו. בסרטי הבורקס האהבה לעולם אינה תהליך הדרגתי מתפתח, היא תמיד פורחת מאליה באופן ספונטני, ממבט ראשון (כך גם אהבתם של צ'רלי וגילה מתפתחת באופן ספונטני עם כניסתו למכונית בזמן בריחתו

מששון. אמצעים קולנועיים כמו מוסיקת רקע מפרשת ושימוש נרחב במחוות גוף מחצינים את הרגשות ומשקפים אותם בבהירות מוגזמת. סרטי הבורקס אינם עוסקים בפסיכולוגיה. הדמויות אינן מורכבות. הקלזאפים לא נועדו להצביע על דינמיקה פסיכולוגית פנימית אלא לחשוף סימנים חיצוניים מוחשיים כמו דמעות או צחוק מתגלגל. הפגנת הרגשות באמצעות ההבעה גובלת לעיתים רחוקות בקריקטורה ולעיתים אף הופכת לפרודית. דבר זה בא לידי ביטוי בסצנות האכלה שתיהן בראשונה ששון מאכיל את צ'רלי ובשנייה צ'רלי מאכיל את ששון שנהיה מושא לצחוק ובפרצופיו אף מעצים את התגובות כלפיו.

הסרט "צ'רלי וחצי" זכה להצלחה עצומה והוליד מיד בשנה אחריו מעין סרט המשך "חגיגה בסנוקר". הסרט מבוסס על אותם דמויות ומככבים בו יהוה ברקן, זאב רווח וטוביה צפיר. כולם משחקים את אותה הדמות בה שיחקו ב"צ'רלי וחצי".

"הבחור של שולי" (1997) דורית רביניאן ודורון צברי

שחקנים : אסתי ירושלמי, דני שטג, אורי גבריאלי, איציק כהן
סיפור הסרט פשוט, ומתרחש במשך יום אחד, יום הבחירות לכנסת בשנת 1977. הסיפור מתרחש בבית משפחה אחת המתגוררת באור יהודה. המשפחה מורכבת מאם הבית ג'ינה,

בנה הבכור ניסו (איציק כהן), מזל (אסתי ירושלמי) גרושה + ילד שהיא גיבורת הסיפור והסרט, זהר בנה בן ה – 5 שולי הבת השלישית חיילת משוחררת ומלצרית בסטקיה וגברי ופיני הבנים הרביעי והחמישי בני 12 ו – 10.

מזל היא הבת החורגת בבית בשל כתם גירושיה. היא מתגוררת עם בנה במרפסת, עושה את כל עבודות הבית וכל רצונותיה נדחים מנפי רצונותיהם של בני המשפחה האחרים. באותו היום אמור להגיע הבחור של שולי לבקש את ידה. התכונה בבית רבה, בעוד שולי ישנה. מזל יוצאת לתלות כביסה בחצר ושם צדה אותה עינו של עזרא, מוכר הגלידה. לאחר שהיא נכנסת הביתה, עזרא שואל את הילדים לשמה והילדים עונים לו שזאת שולי אחות של ניסו, כי הרי מזל אינה נחשבת.

עזרא נוסע למרכז כדי לקנות פרחים, ושם נקלע לתגרה שבה כמה נערים מכים פעיל של המערך. המוכר מנסה להפריד בין הצדדים, ולאחר שאחד הנערים מכה אותו הוא מכה בחזרה ושם ניצתת האש. הנערים קוראים לתגבורת שכונתית וכולם רודפים אחרי עזרא הנס על נפשו.

במנוסתו, הוא מגיע במקרה לחצר ביתה של מזל ומסתתר שם. בנה של מזל, זוהר, משקר לרודפים בנוגע לכיוון מנוסתו, ואחר כך מכניס אותו לבית. מכיוון שהוא אוהב פרחים מניחים בבית באופן טבעי שהוא הבחור של שולי – אבנר, וכך מקבלים אותו.

עזרא שחושב שאכן הגיע למזל ומצד שני מחפש מחסה מפני בריוני הליכוד, אינו מופתע מקבלת הפנים ואינו מתקן את הטעות. גם כשמתגלה לו יותר מאוחר טעותו, הוא ממשיך בשתיקתו והמשחק נמשך עם כל ההמולה. רגע השיא בסרט הינו הרגע בה מופיע במהלך הארוחה הבחור של שולי, יחד עם אימו. בני המשפחה אינם מבינים מה קורה אך שולי שזה עתה התעוררה אומרת להם כי זהו אבנר. ניסו שואל אותו מיהו ולמה הגיע, המוכר אומר ששמו עזרא וכי בה למזל ואז ניסו נוגח בפניו ומנסה להכותו. או אז, מתייצבת מזל ומודיעה לכולם שהיא הולכת עם עזרא ושולחת את בנה להביא את החפצים. בדרכם הם חולפים על פני בית קפה שכונתי שם יושבים כולם ומאזינים להודעתו של חיים יבין בטלביזיה על המהפך בבחירות, וכול יושבי בית הקפה קופצים משמחה.

כבר ממבט ראשון ניתן לראות שסיפור הסרט מבוסס בקווים כללים על אגדת הילדים הידועה והחביבה סינדרלה. מזל היא סינדרלה מודל 1977.

חוסר המזל של מזל כפי שמציגה אותו אימא שלה (בנקודת הזמן שבה מתבררת לעזרא טעותו) הם גירושיה. זה הכתם שלה, זה הפגם שלה, וזה אות הקין שלה. זאת הסיבה שבני הבית מתייחסים אליה כמו אל שפחה, כאל ביתם ואחותם החורגת. באגדה המקורית סינדרלה היא ביתו של האב מנישואיו הקודמים והוא בוגד בה ומפקיר אותה לחסדי אימה החורגת ושלושת אחיותיה. ב "הבחור של שולי" המצב דומה. היחס המשפיל אל מזל מתחיל עקב גירושיה אבל ההשפלה מתאפשרת בגלל הסרת ההגנה הגברית אבהית של בעלה.

הגירויים אינם מובנים ע"י המשפחה כפרידה של שני בני אדם ההולכים כל אחד לדרכו הוא כמקובל בחברה המערבית לקראת סוף המאה ה – 20, אלה נתפסים במשמעות

הראשונית של המונח "גירושין". לדידם, מזל גורשה ע"י בעלה, ואימה אכן מתרגמת את המונח המודרני "התגרשו" (שאמורה לייחס את הפרידה לשני בני הזוג) למשפט "שלח אותה הביתה", כלומר הבעל הגבר גירש את האישה בחזרה לבית הוריה, על אף שהיא אם בעצמה, להיות ילדה ברשות הוריה. אך לרוע מזלה של מזל אין לה אב, הוא מת. וכך היא מוצאת את עצמה בבית משפחה כפליטה, וגרה במרפסת. ממש כמו סינדרלה, היא מופקרת לחסדי קנאתם והשפלתם של אימה, אחותה ואחיה. אימה מתפקדת בשל שיתוף הפעולה, כמעין אם חורגת, ואחיה ניסו, אף כי ירש את מקום אב המשפחה נוהג בה כאח מקנא ולא כאב מגן.

זהר בנה בן החמש של מזל, עושה פיפי במיטה ובמכנסיים, והכל בגלל הגירושים, כפי שהאם מספרת ללקוחותיה במספרה הביתית. לכתם הגירושים של מזל יש גם ריח הנישא למרחקים. אי אפשר להסתיר אותו וגם לא ממש מנסים). הגירושים שלה מסריחים. בני המשפחה לא רק שאינם מסתירים את הסרחון אלא אף מפיצים אותו ברבים. כך ניסו שנכנס הביתה צועק בקולי קולות: **"עוד פעם עשה פיפי? בחיים שלי לא ראיתי ילד בן חמש שעושה פיפי במכנסיים שלו ככה, את כל הבית הוא עשה בית שימוש"**. גם האימא ממשיכה ומספרת באותה הזדמנות לחברותיה/לקוחותיה על מעללי הילד. גם כשהמשפחה המורחבת מגיעה ממשיכה הדודה דוריס ולועגת לזהר לפני כולם.

בעיני משפחה של מזל הפיפי במכנסיים הוא רק סמפטום לפגם עמוק ורחב יותר באישיות של זהר. בעיניהם זהר נשי מידי, לא מספיק גבר. חוסר הגבריות שבו מתחילים כבר בשמו שהוא שם דו מיני – גם של גבר וגם של אישה. דו מיניותו של השם בולטת במיוחד לאור שמותיהם הזכריים הבוטים של שני דודיו הקטנים, אחיה הצעירים של אימו הקרויים פיני וגברי, כלומר שני אברי מין זכריים קטנים.

הפגם הנורא הזה מבחינת המשפחה בה לידי ביטוי בסצינת שחיטת הכבש, בה זהר בורח מפני מריחת הדם, ומתנהג כמו תינוקת לטענת ניסו וגיינה. מזל מתייצבת להגנת בנה ואז מעליבה אותה אימה קשות, ושוטחת בפני ביתה את השקפת עולמה המנוסחת היטב: **"אישה בלי אבא ובלי בעל, אישה בלי גבר, לא רק שאין לה קיום עצמאי, אין לה קיום בכלל"**.

חוקי המשפחה שהינם נוקשים, הופרו ע"י מזל שהתגרשה בניגוד לכל החוקים. אב המשפחה ולאחר מותו יורשיו, הוא הבוחר לבנות המשפחה את בני זוגן, ושני שומרי החותם המשפחתי ניסו והדוד שלום, אפילו לא מעלים בדעתם את האפשרות שגם הבת תשתתף בבחירת חתנה ושהנישואים יתחוללו עקב תהליך הנקרא אהבה, שהם כמובן אינם מכירים בקיומו.

אלה שבהמשך מתגלה הסיפור האחר, סיפור חתונת האב והאם, שהתחתנו כנגד כל הסיכויים וחיו חיים מאושרים. אך האב בגד בילדתו והשיא אותה בהתאם לחוקי המשפחה ולא בעקבות תהליך של אהבה.

בסיפור הזה ישנה הקבלה בין האם שהתאהבה בגבר אשר לא בשבילו יועדה והוא היה רק מוכר מיץ, ובין התאהבותה של מזל בגבר אשר לא בשבילו יועדה והוא בסך הכל מוכר

גלידה. במשפחה הזאת ישנו מאבק היסטורי בין צווי המסורת לבין צווי הלב. ישנה סתירה בין המשפחה ובין האהבה. ואכן השאלה נזרקת לחלל האוויר בזמן הארוחה ע"י עזרא: "מה יותר חשוב האהבה או המשפחה?" דוד שלום עונה ראשון: "בלי אהבה אין משפחה, ובלי משפחה אין אהבה", וניסו ממשיך ואומר: "אהבה ומשפחה זה אצלנו באותה מפלגה, נכון אימא?" האם שבנתה את משפחתה שלא בהתאם להלכה זו אינה מסכימה עם בנה ועונה לעזרא תשובה הפוכה: "האהבה יותר חשובה", ואולי חורצת בכך שלא בידיעתה את כיוון ההחלטה של מזל לאחר מכן. אך השקפת עולמה של האם טובה לעצמה אך לא לביתה. את בגידת האב כבר לא ניתן לתקן כי הוא מת אך האימא עוד חיה ומזל נותנת לה הזדמנות לחזור ולבחור כפי שבחרה בצעירותה. האם לא מנצלת זאת ודבקה בעקשנות בעמדת "האם החורגת". בעוד אביה ואימא בגדו בעצמם, מזל ממשיכה במורשתם והולכת אחרי צו ליבה בניגוד לעמדת כל בני המשפחה, והשלושה – מזל, זהר ועזרא – מותירים מאחור את בני המשפחה ובני העיירה של מזל, עם המציאות שלהם, החוקים שלהם וניצחון המפלגה שלהם בבחירות.

ניסו - האח הבכור במשפחה מוגדר ע"י מקצועו. הוא שוטר במשמר הגבול – הוא אחראי על שמירת הגבולות המשפחתיים ואי פריצתם. הגבולות על פי המסורת המשפחתית הם כמובן גבולות הבתולים של בנותיה. ניסו הינו שומר הבתולים. מזל, שנמסרה כנערה להגנתו/חסותו של הגבר אשר יועד לה כבעל (שמעון), שבה פתאום הביתה כאישה, ויש לה ילד, ללא גבר. זהו האיום הגדול על המשפחה. זו הפלישה שהם חשים – פלישתה של המיניות הבלתי נשלטת, המאיימת על קיומם כמשפחה. מכאן גם נובע היחס המשפיל של בני המשפחה אל מזל בשל מה שהם חשים בשל מה שנתפס בעיניהם כמיניותה המופקרת, חסרת השליטה הגברית. מיניות זו טומנת בחובה זרע של אסון וכליה.

שולי - האחות השנייה מכניסה לסרט אגדת ילדים נוספת. היא כמובן "היפיפייה הנרדמת", הישנה במיטתה וממתינה לבואו של הנסיך, הבחור שלה, שיבוא ויבקש את ידה, וייקח אותה מן הבית שבו היא כלואה כמו מזל. התנאים שלה מועדפים כי היא מקבלת את כללי המשפחה. מכיוון שהדבר המאיים ביותר על המשפחה הינו המיניות הנשית (במקרה זה של האחות שולי), כישות עצמאית שאינה תחת שליטה גברית, לכן היא חייבת לישון מרגע הופעת המיניות שלה ועד לבואו של הנסיך, שייקח אותה ואת מיניותה תחת חסותו והגנתו. אצל מזל שטעמה כבר מהפרי האסור ואפילו נושאת את פריו, מנגנון הרדמת המיניות אינו יכול לפעול עוד. אצל שולי המקבלת את חוקי המשפחה הוא פועל.

זהר - הינו ילד רגיש ובעל דמיון מפותח. כבר עם היכרותו עם עזרא הוא מציל אותו מפני בריוני הליכוד בעזרת סיפור הלקוח גם הוא מאגדת ילדים. זהר מחייך בזמן הדיבור איתם כי הוא יודע את פשר המעשה שעשה. הוא מפגיש את אימו עם אהובה העתידי, ואכן מיד לאחר שסילק את הרודפים, הוא מכניס את עזרא הביתה ובכך נותן את האות לסיפור האהבה הזה להתממש. הילד משתמש בכוח הדמיון שיש לו – ושאין לאחרים – או שהם

אינם מבינים את חשיבות כוחו, כדי להושיע את אימו מתוך הכלא של משפחתה, ומביא אותה אל חוף המבטחים של האהבה.

בסיפור הזה מסתתרת אגדת ילדים "הציפור הכחולה", המספרת על ילד וילדה היוצאים לחפש אחר ציפור האושר הכחולה. הם מחפשים במקומות רבים ולא מוצאים אותה עד שהם שבים הביתה ומוצאים שם את הציפור הכחולה. גם כאן יודע זהר, מצויה ציפור האושר בבית פנימה, ומוליך את עזרא לתוך הבית.

סרט על זיכוי נשים

הסרט "הבחור של שולי" אינו רק אגדת ילדים. זהו גם סרט העוסק בזיכוי נשים. המדכאים הינם גברי המשפחה, והאימא משתפת איתם פעולה. הנשים בבית מדוכאות ואינן נוקטות בעצמן כל פעולה לשם היחלצות ממצבן. כל היוזמה ננקטת ע"י הגברים. עזרא שנדלק על מזל ובא לקחת אותה מביתה, וזהר המכניס את הזר המציל לביתה של אימו על כנפי דמיונו. מהלך זה מתאים לאור אופייה של משפחתה של מזל שבה נקיטה כזו של יוזמת שחרור עצמאית עלולה לסכן את עצם השחרור.

מזל כאילו אינה נוקטת יוזמה. היא בסך הכל נענית ליוזמה של גבר, זר אמנם, אבל בכל זאת גבר. מה עוד שהיוזמה הזאת הינה מעין המשך למורשת ההיסטורית של המשפחה. ולכן על אף שהליכתה מעוררת התנגדות, המשפחה אינה מונעת אותה ללכת. למרות שבסופו של דבר מזל אינה משתחררת ואינה מגיעה לעצמאות. היא עוברת שוב לרשותו או לחסותו של גבר. ואם להשתמש במשל שהסרט עצמו מספק, הרי מה שמזל עושה למעשה ביום המהפך השלטוני הזה, הוא החלפת השלטון או המשטר הגברי שלה.

מערכת העיכול של המשפחה המזרחית

מאפיין חשוב במשפחה הוא שהכל סובב אצלה מסביב לאוכל. המערכת היחידה שהמשפחה מפעילה ובתוכה היא פועלת הינה "מערכת העיכול". ניסו כל הזמן סביב האוכל. שני אחיו אוכלים לו את האוכל. כשעזרא מגיע בתור "הבחור של שולי" מיד נותנים לו לאכול. הדוד שלום מדבר איתו תוך כדי קילוף התפוח והגשתו, ובסוף שוחטים כבש ואוכלים אותו. אפילו הדמויות, כמעט כולן עוסקות באוכל. גינה ממקמת את מספרתה בחדר האוכל המשפחתי, שולי הינה חיילת משוחררת העובדת בסטקיה, עזרא הוא "בעל אוטו גלידה", אבנר הבחור האמיתי של שולי הינו בעל חנות מכולת, וגם אב המשפחה היה מוכר מיץ.

ההבדל העיקרי בין "הבחור של שולי" לבין אגדות הילדים הכרוכות בתוכו הוא בעמדת המספר. באגדות הילדים המספר הוא לעולם דמות אובייקטיבית שאינה מעורבת בסיפור עצמו. לעומת זאת ב"בחור של שולי" המספרת היא גיבורת הסרט עצמו, מזל. היא מספרת סיפור שהתרחש באור יהודה בשנת 1977 ממרחק 20 שנה, ועשרים ק"מ בלבד – מתל אביב של 1997.

"הבחור של שולי" אולי מבוסס על אגדות ילדים, אבל הוא בהחלט סרט למבוגרים. סיפור הסרט ממוקם בהקשר מקומי מאוד ומשמעותי מאוד - הגירה פנים ישראלית – מתוך המשפחה, העיירה, והשבט המזרחיים, אל העיר, הקהילה, והשבט האשכנזיים. מאור

יהודה לתל אביב. ממקום בו התקבל הניצחון בבחירות בשמחה, למקום בו הוא התקבל בתדהמה. העובדה שעזרא הינו מזרחי אין לה משמעות כי הוא מזרחי נאור, מתורבת. הוא תומך במערך. גיבורת הסרט נאלצת לעזוב את משפחתה ומפלגתה המזרחיים ולהגר לאזור ולמפלגה האשכנזיים, שרק שם תוכל להגיע לבגרות ולעצמאות. המשפחה המזרחית המתוארת בסרט הינה תלותית. במשפחה זו אין גבולות ואין פרטיות. במשפחה המזרחית אין שום סיכוי לאישה להגיע בכוחות עצמה לעצמאות. כאשר ישנו ניסיון כזה מצד מזל להיפרד מהמשפחה וללכת לדרכה שלה, מיד הוא נתקל בהתנגדות עזה ונחרצת מצד כל המשפחה, המתייצבת כאיש אחד מול מזל הסוררת, ומנסה לחסום את דרכה לעזוב את הבית.

באגדות הילדים, שלא כמו במציאות, באים בסיום חורשי הרעה על עונשם. בסיומה של סינדרלה בגרסת האחים גרים, לאחר טקס נישואי סינדרלה לנסיך, הציפורים שעזרו לה לאורך כל הדרך, מנקרות את עיניהן של האחיות החורגות שהתעללו בה, ובנוסף לכך, כעונש על רשעותן ודברי השקר שלהן, הן תהינה עוורות עד סוף ימיהן. ב"בחור של שולי" מנקרים דורית רביניאן ודורון צברי את עיני ניסו וחבורת הגברים המזרחיים – חורשי הרעה בסיפור, באמצעות ניצחון הליכוד ועלייתו לשלטון אותו ניצחון שהביא בעצם להפסדם ועזיבת בת המשפחה את הבית כמו שנאמר "עוד ניצחון כזה, ואבדנו".

"חתונה מאוחרת" / דובר קוסאשוילי – 2001

סרטו הראשון של דובר קוסאשוילי הפך עם יציאתו לאחת ההצלחות הגדולות של הקולנוע הישראלי. גיבורי הסרט הם בני העדה הגרוזינית, והוא אף דובר גרוזינית יותר מעברית. "חתונה מאוחרת" אינו בנוי משלוש מערכות של התחלה, אמצע וסוף, אלא מארבע מערכות המייצגות את ארבעת מצבי היסוד של סיפור הסרט: המצב הקיים הראשוני, השתבשותו (או גילוי מקור השיבוש), תיקון השיבוש, וחזרה למצב הקודם – המחודש. במערכה הראשונה מוצג המצב הקיים. גיבור הסרט זאזא (ליאור אשכנזי) הוא רווק בין שלושים ואחת, שהוריו - יאשה (מוני מושנוב) ולילי (לילי קוסאשוילי, אימו של הבמאי) עושים מאמצים גדולים למצוא לו שידוך מבנות העדה הגרוזינית. הצופים מבינים מהר מאוד את מה שההורים אינם מבינים – שזאזא כלל אינו רוצה בשידוך. נוח לו במצב של

חיפוש תמידי. "עד עכשיו, ראיתי, רק, משהוא כמו מאה בחורות", זאזא מספר לאילנה (איה שטיינבוץ קורן) הבחורה שמנסים לשדך לו במערכה הזאת. וגם אותה, על אף שהיא צעירה, יפה ומושכת – הוא דוחה, תוך כדי ניסיון להשכיב אותה בעוד משפחותיהם בחדר הסמוך, ורק הימצאותה של האחות הקטנה של אילנה, עוצר אותו מהמעשה (בסרט השני "מתנה משמיים" נלמד ונבין כי בחורה גרוזינית "הגונה" אינה יכולה שלא להיחטף ולהיאנס על ידי בעלה המיועד...).

במערכה השנייה הצופים (ואחר כך גם ההורים) מגלים שלזאזא יש חברה. גרושה ממוצא מרוקני, בת שלושים וארבע ושמה יהודית (רונית אלקבץ), אם לילדה ושמה מדונה. זאזא אוהב אותה ורוצה לחיות איתה. כל מסעות השידוכים שהוא משתתף בהם אינם אלא הצגה שהוא עושה להוריו, רק כדי שיוכל להמשיך לחיות עם אהובתו (ועל חשבון הוריו...). מוצאה המרוקני ועובדת היותה גרושה פוסלים אותה באופן אוטומטי מהאפשרות לשידוך עם זאזא מבחינת משפחתו. גילוי השיבוש ע"י הוריו מדרבן את המשפחה לפעול לתיקונו. במערכה השלישית הם פולשים לביתה של יהודית בזמן שזאזא שם, מתוך כוונה לעקור אותו מביתה. זאזא עצמו, למרות שהוא קולט את אשר עומד להתרחש, לא רק שאינו מנסה לסכל את מזימת משפחתו, אלא אפילו משתף איתם פעולה באופן הנראה כמודע ולא מודע בעת ובעונה אחת. בסופה של מערכה זו, ההורים ושאר בני המשפחה מנתקים באיומי חרב את הקשר בין זאזא ובין יהודית, ומוליכים את בנם בחזרה אל מסלול השידוכים ואל החתונה המיועדת.

ואכן, המערכה הרביעית הינה החתונה. זאזא נושא אישה ששודכה לו, שאיננה אילנה או יהודית. אפילו שם אין לה בסרט מלבד "אשתי". וכך הסרט חוזר למצב הראשוני, הבסיסי והיחיד שאפשרי מבחינת המשפחה.

סיום הסרט מעלה את השאלה מיהו בעצם גיבור הסרט. האם זה זאזא הנאבק במשפחתו ומנסה לשנות את גורלו, או שמה משפחתו הנאבקת בו, ומצליחה להשיב את גורלו למסלולה, ואולי שניהם הגיבורים – הפועלים להלכה ולמעשה כאיש אחד להשגת המטרה המשותפת.

מערכה ראשונה - מי שולט בעולם?

הסצנה הראשונה בסרט מתרחשת באמבטיה שבה יושב אוטרי, גבר מבוגר, בעל מירב סממני הגבריות – שעיר, משופם, בעל קול עבה ומעשן סיגריה. לידו, אישתו המבוגרת החופפת את שערו. השניים רבים ומתנצחים לגבי אופי הסיבון של הגבר ע"י האישה עד שנשמע פעמון הצלצול בדלת המבשר על בואם של זאזא והוריו בדרך לשידוך.

הפתיחה המשעשעת מציגה את הגבר המסוים הזה, ואולי את הגבר בכלל, כתינוק חסר אוניס שרק עושה רוח של גבר רב און. ויחד עם זאת הפתיחה גם מציגה את השאלה – מי קובע את החוקים? הנשים? או שהן רק משרתות את הגברים, שהם קובעי החוקים, והנשים רק אוכפות אותם עבור הגברים.

אוטרי יוצא מהאמבטיה לקבל את אורחיו, ומתנהג באופן מודגש ומגוחך. הוא אגרסיבי, ילדותי וצעקני, ומרבה להשתמש במילים מהתחום המיני. אשתו מסבירה לאורחיה כי

"הוא מתגעגע לזונות שלו". מחוסר תגובתם של האורחים נראה כי הם מבינים בדיוק על מה היא מדברת, אבל הצופים כמובן, אינם מבינים דבר. יחד עם זאת, כבר בשלב זה של הסרט, נשתלים שני זרעים חשובים, שיבואו לידי ביטוי בהמשך הסרט. הראשון, לצופה מסתבר שלמשפחה הזאת יש היסטוריה לגבי כל מה שקשור ליחסים בין הגברים והנשים, וכמו כן מבין הצופה שבעולמן של הדמויות ישנן שני סוגים של נשים: זונות ולא זונות. הזונות הן הנשים האסורות, המיניות, המושכות, אלו שמתגעגעים אליהן. הנשים האחרות הן הנשואות, שאיתן מתחתנים ומקימים משפחה ונשארים איתן למרות הגעגועים.

אהבה או המשפחה?

כבר בתחילת מפגש השידוך עם משפחתה של אילנה שוטחים אביו יאשה ודודה של אילנה (המשמש מעין אבי משפחתה) את השקפת עולמם באשר לדרך הנכונה שבה יש להקים משפחה. משיחה זו נחשף הקונפליקט עתיק הימים בשדה הקרב שבו מתרחש הסרט: ההתנגשות הבלתי נמנעת בין צו ליבו של היחיד (בן הדור הצעיר בד"כ) לבין צווי המסורת השבטית – משפחתית. בעיני המשפחה, משפחה חדשה יכולה לקום רק תוך כדי שידוך כפי שנהוג, ולא מתוך האהבה שנתפסת אצלם כמושג טפשי, חולף ולא יציב. על בסיסה הרעוע, של האהבה, אי אפשר להקים משפחה.

כשזאזא ואילנה מסתגרים בחדר, נגלה לנו טפח על עולם אמונותיהם. אילנה מחפשת גבר עשיר, כי זה מה שעושה לה את זה. זאזא מאמין שאלוהים הינו מפלצת נשית שכוחה אינו יכול לעמוד מול כוחה של אימו. בתשובה זו של זאזא יש כדי לענות גם על השאלה שהועלתה בתחילת הסרט בנוגע למי קובע את הכללים בעולם. על פי זאזא, הכוח השולט הן הנשים הגדולות, המפלצות הכל יכולות, אימו, וסגניתה – אלהים.

מערכה שנייה – שני כוחות משיכה

במערכה זו מתגלה שכל מסעות השידוכים, הינם הצגה שעושה זאזא, שכן באותו זמן הוא מנהל יחסים עם יהודית המבוגרת ממנו בכמה שנים, גרושה ואם לילדה. כוח המשיכה הינו ביטוי דו משמעי בעברית. הוא מייצג את כוח המשיכה של כדור הארץ והן את כוח המשיכה המינית בן גבר לאישה. כך שכוח המשיכה המושך את יהודית לכיוון איבר מינו של זאזא מקביל לדבריו לכוח המשיכה של כדור הארץ. הוריו של זאזא נתקעו ללא מפתח לדירתם ובילו את הלילה אצל אחיה של האם. לפנות בוקר סימון (סימון חן) תופס את יאשה – שניהם בתחתונים ונראים כתינוקות מגודלים. כשסימון מביע חשש לזאזא, עונה לו יאשה: "הוא נדבק לאיזו שרמוטה", כלומר הוא מבין בדיוק מה קורה. "תעשה לו בדיוק כמו שעשו לך" מורה לו סימון. "אותך כן הצליחו לאלף ככה, יותר לא חזרת למרגו שלך". יאשה מביט בסימון ועונה לו: "לפחות לא זחלתי כמוך בלי תחתונים, מתחת למיטה".

וכך מתברר לצופים מה שנרמז קודם לכן לגבי ההיסטוריה שחוזרת על עצמה במשפחה הזאת. כל הגברים למן אוטרי (בעלה של השדכנית) דרך יאשה, סימון וגם זאזא, עוברים את אותו המסלול בדרך להקמת המשפחה. כל אחד מהם נמשך/ברח אל "הזונות שלו" עד שהוכרח – עדיין איננו יודעים כיצד – לחזור אל האישה ששודכה לו, איתה הקים את משפחתו. יאשה וסימון אוספים את כל בני המשפחה במכוניותיהם ומחכים מול ביתה של יהודית. לילי אימו של זאזא קובעת לפי איך שיהודית נענת את התחת שהיא "זונה", וסימון מוסיף "אם לאשתי היה תחת כזה, הייתי מסודר בחיים..", כאמור, הנשים המושכות הן הנשים האסורות. ליל לא מוכנה לקבל אותה קודם כל בגלל שהיא גרושה. "שתהיה מזהב, גרושה לא תדרוך אצלי בבית". הפגם של יהודית הינו שהיא גרושה. כתם הגרושים מחסל את האפשרות לקשר. אח"כ יתברר שגם לילי ויאשה היו בתקופה קשה וילי הסכימה לקבל את יאשה חזרה כדי לא להיות גרושה.

אח"כ בשיחה בין שני הגיסים, סימון אומר ליאשה: "או היא, או אנחנו", כלומר לא רק שאהבה ומשפחה אינם יכולים לגור בדירה אחת, האהבה מאיימת על עצם קיומה של המשפחה.

כשזאזא מגיע לדירתה של יהודית הוא קולט שמשפחתו נמצאת שם. "שימי עליך משהוא יפה, באתי עם ההורים לבקש את ידך", ובאותו זמן, הוא משאיר את מנעול הדלת למטה פתוח ובכך מאפשר כניסה חופשית של משפחתו. ליאשה ברור שזאזא הבחין בהם לאור התנהגותו של מוקי הכלב. "זאזא יודע שאנחנו כאן, ובכל זאת עלה". מדוע פועל כך זאזא? האם הוא פועל כך מתוך אמונה שיצליח לשכנע את הוריו? או האם ברור לו כי יפסיד מולם ולכן הוא משתף איתם פעולה?

רמזים מקדימים

ניתן לראות ארבעה רמזים שבאמצעותם הסרט עוזר לנו לפרש את משמעות הסצנה העומדת להתרחש במערכה השלישית.:

- החרב המצוייה בביתה של יהודית – ירושה מהגרוש שלה, שזאזא מפצח איתה אגוז קוקוס.
- ביתה של יהודית – מדונה רואה את דובי (שמו הישראלי של זאזא) בפעם הראשונה וזאת לאחר שיהודית אמרה לה כי תראה אותו מת.
- יהודית גרה בבית מספר 31. המספר מוצג על אבן בכניסה. זהו גם גילו של זאזא. האבן היא מעין מצבה לגילו המאוחר (לדעת הוריו) של זאזא.
- בני משפחתו של זאזא העומדים לפלוש לדירתה של יהודית לבושים כולם בשחור. יש כאן סמל למוות – מות הקשר בין זאזא ויהודית.

מערכה שלישית – "ההוצאה להורג"

בני המשפחה פולשים דרך הדלת שזאזא השאיר להם פתוחה לדירתה של יהודית, מתוך מטרה להחזיר אותו אליהם. בהתחלה יאשה מנסה לשכנע את יהודית לעזוב את זאזא בגלל הפרש הגילאים ביניהם. "זה לא יפה אישה גדול כמו את הולכת עם גבר קטן... יש הרבה גברים בחוץ... תני לו את הדרך שלו... אני רוצה זאזא מתחתן עם אישה בשבילו" כשהאווירה מתלהטת זאזא לוקח את החרב שסימון מאיים איתה על יהודית ואומר לאביו: "קח תוריד לי את הראש... תציל אותי... אתה לא רוצה להציל את הבן שלך?" משפחתו אולי לא באה להרוג אותו פיזית, אבל הם באו לרצוח את נפשו. ואכן בסופו של דבר הם מנצחים. זאזא הולך, וברגע זה הקשר ביניהם מת. חזרתו של זאזא לדירה אח"כ כבר לא משנה את עובדת מותו של הקשר. "למה לא אמרת לי שהם פה?" שואלת יהודית שמבינה שזאזא שיתף פעולה עם משפחתו בפעולת החיסול. "אני לא יכול לספר לך דברים שאני לא יודע"... מיתמם זאזא, אבל יהודית לא מוותרת ואומרת: "תפסיק לעשות ממני צחוק, אתה אמרת לי להתלבש, ידעת שהם פה".

למרות שזאזא אומר למדונה לכתוב ביומן שאימא שלה גירשה את המפלצת, גם הוא וגם יהודית יודעים שההיפך הוא הנכון. יהודית מחזירה לו את התכשיטים, הוא מסרב לקחת אותם והולך.

כשזאזא חוזר לביתו, הוא מוצא שם את הוריו. "חבל שלא הורדת לי את הראש", הוא אומר לאביו. יאשה מתרגז שואל אותו: "מה חסר לך שאתה מסתובב עם גרושה וילדה של מישהוא אחר?" זאזא הכועס מצליח להוציא את אביו משלוותו ועונה לו: "אשתך יותר טובה אם היא מסתובבת רק עם הילדים שלה?" על חילול הקודש הזה יורק אביו בפניו. האם מרחיקה את יאשה ואומרת: "בידיים שלי אני אהרוג אותה. היא לא תהיה אשתך". לאחר שהיא מוציאה את יאשה מהדירה היא חוזרת אל זאזא, מנחמת אותו, מחזירה לו את כרטיס האשראי ונותנת לו טלפון של בחורה נוספת ומורה לו להתקשר אליה. היא הולכת, זאזא בוכה. הוא מקמט את הפתק וזורק אותו, אבל כלבו מוקי מחזיר אותו אליו כאילו אומר לזאזא כי לא יוכל לברוח מגורלו.

מערכה רביעית - ניצחון המשפחה על האהבה

בסוף זאזא מתחתן. אולי עם הבחורה שהביא לו הכלב, ואולי לא, אבל ברור שהחתונה נעשתה ע"י שידוך שניכפה עליו. האהבה מתה, המשפחה ניצחה. כדי להמחיש את כניעתו, זאזא כורע ברך לפני אביו בשירותים, מנשק את אשכיו, ומוזהר כי לא יודה לאימו באותה הדרך..

בהמשך החתונה, זאזא השיכור צועק על התזמורת, ומבקש מהם לנגן משהוא עצוב שמח, כי זאזא יודע, בשבילו זאת לא חתונה, זאת לווייה. וגם אל מול כל אורחיו, זאזא מנסה עוד פרפור אחד של עצמאות. הוא עולה על הבמה ומכריז בפני אשתו ואורחיו כי "יש לי אישה הרבה יותר יפה מאשתי, מהצד, לא מאמינים לי?" הוא יורד מהבמה, מעלה את דודו סימון ושואל אותו שוב את השאלה. סימון מאשר: "בטח שיש לו. מה אתה לא מוצא אותה? היא פה כל הערב, אתה רוצה שאני אביא לך אותה?" זאזא נדהם לרגע, סימון יורד

אל האולם ומעלה לבמה את אימו של זאזא, המחבק אותה בחום. נצחון האם ותבוסת הבן הושלמו. ומייד האב פורץ בריקוד גברי מסורתי גאה, וכך הסרט מסתיים. הבן הוחזר לתלם והוכנס לצעדי הריקוד המשפחתי.

אין בחירה

לכאורה, האם – האישה, הינה המפלצת המסרסת. בהיסטוריה המשפחתית, כל הגברים אולצו ע"י המשפחה לעזוב את "הזונות" שלהם שאליהן ניסו לברוח, ולחזור מושפלים אל נשותיהן המשודכות, שאליהן הם לא נמשכים או אוהבים.

ומה עם הנשים? האם הן קובעות את החוקים ומוציאות אותם לפועל? או שמה הן בעצם המוציאות לפועל את החוקים שקבעו הגברים, עבור הגברים. ואולי הנשים הן דווקא הקורבנות?

לאחר שגברי המשפחה עזבו את ביתה של יהודית, נשארות איתה האחות והסבתא. הן נגשות אל יהודית, מלטפות את שיערה ואח"כ את ידה. הן מבינות מה עובר עליה ואף מביעות הזדהותן ברגע נדיר של סולידריות נשית וחמלה אנושית. ויחד עם זאת הן מציעות לה לקבל את חוקי העולם הזה כפי שהן עשו זאת ללא ברירה.

בהמשך מתברר שגם לילי אימו של זאזא הינה קורבן בפני עצמה. לאחר שהיא מביאה לביתה של יהודית בובה של דובי (במקום דובי האמיתי) היא חוזרת למכונית ומכנה את יאשה "שפן. אתה שפן ולא יותר". לשמע תהייתו של יאשה היא שואלת "למה חזרת אלי ממרגו? פחדת שאבא שלי יהרוג אותך?" יאשה אינו מבין מדוע היא קוראת לה מרגו לאחר שכל השנים כינתה אותה "שרמוטה", ועונה לה: "מאותה סיבה שאת קיבלת אותי". וילי מסבירה: "לא רציתי להיות גרושה" – כלומר להיות במצבה של יהודית.

ולמרות הזדהותה עם יהודית, היא פועלת לפי חוקי המשפחה. העולם של המשפחה הינו עולם מאובן, וגם סופו של זאזא להתאבן בתוכו, ממש כמו שהמצלמה המביאה את תמונת העולם הזה, איננה זזה במהלך הסרט אפילו פעם אחת.

מי הוא הגיבור?

זאזא, גיבור הסרט, אינו מנצח ובעצם גם אינו מפסיד. מצד אחד אין כאן "הפי אנד" על פי המסורת ההוליוודית בה הוא מתחתן עם אהובתו אל מול התנגדות משפחתו. מצד שני, זאת גם לא טרגדיה. יש כאן מפח נפש, אך לא אסון.

אבל האומנם זאזא הוא גיבור הסרט האם המאבק בין צו האהבה של היחיד, הוא הקונפליקט היחידי העומד בבסיסו של הסרט? שהרי זאזא כגיבור אינו עושה דבר כדי לשנות את גורלו. הוא משתף פעולה עם הכוחות הפועלים נגדו בניגוד למה שהיינו מצפים מגיבור הנלחם על עקרונותיו. לעומתו, משפחתו, היא זו שפועלת כמצופה מגיבור קולנועי לשנות את הגורל שאין היא חפצה בו. פרקים רבים בסרט, מסופרים מנקודת מבט של המשפחה שהיא לפיכך גם המספרת וגם הגיבורה.

אם מתבוננים באופן זה על הסרט, ברור מדוע זאזא אינו פועל נגד משפחתו, אלא איתה. יחד, הם מהווים את המשפחה, שהיא – על הכוחות הסותרים הפועלים בתוכה – גיבורת הסרט.

להלך בין הטיפות

כל מה שנותר לבני העולם המשפחתי הזה הוא לנסות להלך בין הטיפות. ואכן, לכל אורכו, נעות הדמויות בניסיון למצוא את דרכן בין התזות שונות של נוזלים..

הסרט נפתח בחפיפת ראשו של אוטרי באמבטיה, יהודית מנסה לשכנע את זאזא שלא יתיז את זרעו בתוכה, ואח"כ עושה "שחור" לזרעו כדי להחזיק את זאזא איתה, כשזאזא מכעיס את יאשה אביו, הוא יורק עליו בפניו כאות להשפלת הבן.

אבל התמונה המטפורית החזקה ביותר של הצורך להלך בין הטיפות, באה לידי ביטוי בטקס ההשלמה עם יהודית לאחר ניתוק היחסים בינה ובין זאזא. לילי מגיעה עם מתנת הדובי לביתה של יהודית ושלושתן פונות לעלות ולשוחח בדירתה של יהודית. אלא שבדרך להתפייסות, צריכות שלושתן לפסוע על השביל המוליך אל הבית בין הממטרות הפועלות והמתזות במרץ מים לכל עבר, דהיינו – להלך בין הטיפות.

השוטר אזולאי (אפריים קישון – 1971)

השוטר אזולאי הוא סרט ישראלי קומי-דרמטי מועמד לפרס אוסקר וזוכה פרס גלובוס הזהב שכתב וביים אפריים קישון בשנת 1971. הסרט היה סרטו הראשון של קישון שלא התבסס על הומורסקות קיימות של קישון. הסרט זכה להצלחה קופתית וביקורתית, היה מועמד לפרס האוסקר בקטגוריית הסרט הזר וזכה בפרס גלובוס הזהב לסרט הזר, בפרס הסרט הזר בפסטיבל הסרטים של ברצלונה, בפרס הבמאי בפסטיבל מונטה-קרלו ובפרס השופטים באטלנטה.

קישון תפר את התסריט בסרט במיוחד למידתו של שייקה אופיר, כהרחבה לדמות השוטר התמים, טוב הלב והשלומיאלני שגילם אופיר בשניים מסרטיו הקודמים של קישון, ארבינקא (1967) ותעלת בלאומילך (1969). לצידו של אופיר מופיעים בסרט כמה משחקניו הקבועים של קישון, זהרירה חריפאי, ואבנר חזקיהו, ולצידם ניצה שאול, איצקו רחמימוב ויוסף שילוח.

את המוזיקה ושיר הנושא המוכר של הסרט כתבה המלחינה נורית הירש. המלים לשיר הנושא נכתבו על ידי אהוד מנור, ומבצע אותו בסרט אושיק לוי.

"השוטר אזולאי" מתאר את חייו של אברהם אזולאי, שוטר שלא הצליח לעלות מעל דרגת שוטר מקוץ פשוט (רב-שוטר) בכל עשרים שנות שירותו במשטרה. הסיבה העיקרית לכך היא טוב לבו ותמימותו של אזולאי, שאינו מסוגל לבצע מעצרים בגלל לבו הרחום, ונכונותו להאמין גם לסיפורים כוזבים בעליל של הפושעים בהם הוא נתקל. כישלונותיו החוזרים של אזולאי במיגור הפשיעה מביאים את רב פקד לפקוביץ (אבנר חזקיהו) והסמל בז'רנו (איצקו רחמימוב) למסקנה כי אסור לחדש את חוזה העסקתו, אף שלבם נכמר עליו. בינתיים, אזולאי שאינו מודע לחרב המרחפת מעל ראשו, מתאהב בזונת רחוב בשם מימי (ניצה שאול), עובדה אותה חושפת אשתו המרירה והמנועה מללדת בטי (זהירה חריפאי). בטי קורעת לגזרים את תמונתה של מימי, אך בחשאי אזולאי מדביק את התמונה מחדש.

כאשר מתברר לאזולאי כי הוא עומד בפני הדחה, הוא מנסה בכל כוחו לרשום לזכותו הישג שיתיר אותו במשטרה. פושעי השטח הגדול ביפו ובראשם עמאר (יוסף שילוח) מתגייסים לעזרתו, ומביימים מעשה פשע לכאורה, אותו ימנע אזולאי, וכל זאת בלי שאזולאי התמים יעמוד על כך שהפשע מבויס. אחרי שאזולאי התמים כמעט מכשיל את מעשה הפשע המבויס, הוא "מסכל" את מעשה הפשע וזוכה בפעם הראשונה להערכת עמיתיו ומפקדיו. אך המעשה בא מאוחר מדי, וחוזהו של אזולאי לא מחודש.

"השוטר אזולאי" היה אחד מרגעיו הגדולים של שייקה אופיר, וקישון התמסר באהבה ובלא תנאי לעיצוב דמותו של השוטר על ידי אופיר כציר המניע המרכזי בעלילה. אופיר גילם את אזולאי כאדם בדרך ללא מוצא: לכוד בנישואים לא מאושרים ותחת לחץ מתמיד, פנימי וחיצוני, לעשות את הדבר האחד שהוא אינו רוצה ואינו יכול לעשות: ללמוד את חוקי המשחק שבאמצעותם אנשים מתקדמים בחיים.

אזולאי מפגין בכמה מקרים את יכולתו לדבר עם אנשים שונים בשפתם. הוא מפגין שליטה בצרפתית כאשר הוא מדריך שוטרים אורחים מצרפת שבאו לבקר במטה המשטרה. כאשר באים השוטרים לפזר הפגנה של חרדים, הוא פונה אל החרדים ביידיש ומפגין את ידיעותיו בהלכות דת, ובכך הופך את ההפגנה האלימה לשיח חכמים, וגם עם עמאר הפושע, הוא מוכיח את בקיאותו בשפה הערבית על מבטאיה השונים. פעם אחר פעם הוא מפגין את יכולתו לראות את האדם שמאחרי התפקיד: הפושע, הזונה, או המפגין הם עבורו בני אדם כמותו, לא ישויות אנונימיות.

תפישת עולמו הפסימית של קישון מתבטאת בזיהוי שלו בין "התקדמות בחיים" ובין רמיסתם של אנשים אחרים. אזולאי של אופיר אינו מסוגל לכך. הוא מעדיף לסייר בלילות כשוטר מקוץ פשוט, משום שהמגע עם אנשים אחרים מעניק לו סיפוק. הוא אינו מחפש את עבודת הניירת כלשונו, למרות שהשלושה שאיתו בתמונה שאותה הוא מראה לאישתו

הם עכשיו מפקדיו הישירים ושר המשטרה. עונשו הוא השלכה ממסלול החיים היחידי האפשרי עבורו.

סצינת הסיום של הסרט נחשבת בעיני רבים אחת הסצינות המרגשות ביותר בקולנוע הישראלי. אזולאי, שזכה סוף סוף להעלאה בדרגה אך פוטר, עומד במגרש המסדרים של מטה המשטרה בו פוסעים השוטרים הטירוניים בהדרכת בז'רנו. כאשר הם עוברים על פניו, הם מצדיעים לו בפקודת בז'רנו, לראשונה ולאחרונה בחייו. אזולאי מצדיע בחזרה והדמעות זולגות מעיניו.

הסרט הינו מעין ביטוי לעגני לממסד המשטרה, אך גם בוחן באופן מעשי את התנהלותה. הרי ברור לכולם כי אזולאי אינו מתאים לתפקיד השוטר. גם לאזולאי עצמו ברור כי אינו מתאים להיות שוטר וכי הוא מוחזק בתפקיד מכיוון ויש חוסר בכוח אדם ולכן מפקדיו מחזיקים אותו ללא כל ברירה. סיום תפקידו לכאורה הינו דבר מתבקש, אך אינו יוצא לפועל בשל רגישותו הרבה של אזולאי ונטייתו לבכות ברגעים שכאלו.

הסרט משלב בתוכו כמה קטעי עריכה יפים הלקוחים מהזיותיו של אזולאי. באחד הוא מרגיש כמוצא להורג ע"י המפקד לבקוביץ שמנסה להגיד לו כי חוזהו לא יחודש ומפסיק בשל מבטו המעורר רחמים. בקטע אחר, אזולאי מדמה עצמו לבלש אמיץ המציל את הבחורה ברגע האחרון, ממסורת הקולנוע האמריקאי, ובקטע נוסף הוא מדמה את חתונתו למימ הזונה כשלידם עומדת אשתו בתפקיד אימו.

למרות חוסר ההצלחה שלו, אזולאי התמים מצליח לרגש את הצופים בטוב ליבו ובתמימותו. אפילו את הפושעים הוא מצליח לרגש ולכן הם "מארגנים" לו שוד, וגם את זה הוא מצליח כמעט לפספס בגלל תמימותו, למרות שבפנים בלב, הוא יודע כי השוד נועד כדי שיוכל לזקוף לזכותו הצלחה ולהישאר בתפקידו. גאוותו לא מאפשרת לו לשמור זאת בסוד, ולמרות שחוזהו אינו מוארך, הוא מוצא לנכון לספר למפקדו כי הכבוד שנפל בחלקו אינו מגיע לו, אבל אטימות מפקדו וחוסר אמונתו באזולאי, מפספסים גם את הרגע הזה. אזולאי כגיבורו של קישון, אינו מזכיר את הגיבור ההוליוודי הקלאסי. אם בכלל, הוא קרוב יותר לגיבוריו הלא יוצלחים (אך המודעים לעמצם) של וודי אלן. אשתו אינה מושכת אותו, הוא אינו זוכה בבחורה, הוא אינו ממשיך בעבודתו ואינו זוכה בכבוד שאינו מגיע לו, ובקיצור, גיבור טרגי, נאיבי ומקסים.

"מציצים" אורי זוהר (1972)

שחקנים : אורי זוהר, אריק אינשטיין, סימה אליהו, מונה זילברשטיין, צבי שיסל
הקולנוע הישראלי משנות ה – 60 וה – 70 מרד במודע ובמוצהר בקולנוע הלאומי המגויס
שעיקר פעילותו היתה הבאת תמונות מחיי ארץ ישראל הנאבקות על קיומה והמתחדשת
יום יום. זהו קולנוע אישי המחליף את דמויות הגברים ההירואים וחלוצים בדימוי גבריות
אחר : הדימוי של הגבר הרגיש, המבודד, האינטלקטואל או האמן, הפורש מן החברה
ההישגית והמנוכרת ואינו מוצא בה את מקומו. קולנוע זה מושתת על "עלילת מסע
אפיזודית" שזו היא עלילה שבה גיבור או גיבורים עוברים מרחב גיאוגרפי בזמן מסוים.
המעברים או התנועה במרחב הם העיקרון הסיפורי שעליו מושתתת העלילה, שנוטה
להיות אפיזודית (מבוססת על סיטואציות).
האירועים או הסצנות השונות, תחנותיו של המסע, אינם קשורים זה לזה באופן סיבתי
אלא מצטרפים אחד לאחד על פי עיקרון של צירוף. הגיבור עובר ממקום למקום, נקודת
המוצא של המסע והיעד שלו הם המקנים לעלילה אחידות.
הגיבורים במציצים נעים על פני מרחב קבוע: מהדיסקוטק לצריף של גוטה, לחוף,
למקלחות ולקיוסק, לרחובות המשיקים לחוף ולקיוסק של אלטמן, ושוב לחוף וחוזר
חלילה. על אף שמדובר במרחב מצומצם, המעברים הם המתפקדים כעיקרון הסיפורי של
הסרט. המסע של גוטה, אלי ושאר הדמויות בסרט אינו מתחיל מנקודה או זמן ספציפיים,
וגם אינו הולך לשום מקום. זהו מבחר מקרי מתוך הווה מתמשך שבמהלכו נודדים
הגיבורים מזירת פעילות אחת לאחרת. הם שותים, מציצים, רבים לעיתים, ומחפשים

אחרי סיפוקים. המצלמה מלווה אותם בתחנות השונות ואין כאן כל מהלך סיפורי סיבתני. ייצוג המציאות בסרט מתמקד ברגע ומתעד אותו לפרטיו, לעיתים בשוטים ארוכים, שאינם נחתכים בעריכה וזאת כדי לא להשמיט שום בדל של פעילות או חוסר פעילות טריוויאלית. זרימה זו של הרגעים הקטנים לעיתים עצבנית ולעיתים משעממת. כל רגע חשוב באותה מידה.

זוהר מעדיף את הייצוג הספונטני והישיר, ואת התייעוד של ההווי, על פני עלילה תכליתית המתוכננת בקפדנות שאפיינה את הקולנוע העברי הדוקומנטרי המגמתי.

יחד עם זאת עולות גם העדפותיו לאלתור, מיעוט אביזרים ושחקנים נטולי הילה של כוכבות. את עלילת המסע הבדיונית שעוברים הגיבורים אפשר לאפיין בכמה דגמים והבולטים ביניהם הם **"מסע החקירה והחיפוש" (QUEST)** שכרוך בהתמודדות עם מכשולים ומסע הרפתקעות של גיבור – **"הפיקרסקה"** – שתחנותיו חושפות דיוקן ביקורתי בד"כ של החברה.

"מסע החקירה והחיפוש" (QUEST) מסתיים בד"כ לאחר תלאות וקונפליקטים בהשבת הסדר החברתי על כנו. הגיבור חוזר עם בשורה או תרופה או עם פתרון לאישה המחכה לו בבית. בעלילת **"מציצים"** יש מעין עיבוד פרודי על מסע החיפוש. גוטה ואלי נודדים בין תחנות אחדות ומתנסים בשורה של מפגשים עימותים: עם אלטמן בעל הקיוסק, עם מקס זקן המצילים בחוף הים, עם קבוצת הפרחחים המציצים מהחוף, או עם בריון משיט חסקה שחומד את מילי, אשתו של אלי.

אלי אינו חוזר משיטוטיו לאישה שמחכה לו בבית, וכשהוא חוזר, הוא אינו משיב את הסדר על כנו אלא פורע אותו. לגוטה אין אישה לחזור אליה, והוא נאלץ להסתפק בשאריות של אלי. אף אחד מהם אינו מוצא תיקון או בשורה. הם אינם מתפתחים ואינם מגיעים למודעות חדשה, אינם מזדהים עם ערכי הקהילה או החברה אלא מצויים בשולי החברה. גוטה ואלי תמיד חוזרים לחוף ולחברותא הגברית על טקסיה המחייבים: שתיית הקפה והתחלה עם כל בחורה העוברת בטווח ראייתם. שוב ושוב הם רודפים אחרי דווידקה וחבר מרעיו, מפוצצים חזיזים ודגים, והכי חשוב – מציצים.

לצד זאת, נראה גם כי הגיבורים שבים ומנסים **"להסדר"** ע"פ קנה המידה של החברה הבורגנית, הדורשת מחויבות למשפחה והצלחה כלכלית. ניסיונות אלו לא מצליחים. גוטה מועל בתפקידו כמציל וכשומר הסדר החברתי התקין בחוף, מעורב/בתגרות, ואף ננזף ע"י מקס שהינו מעין דמות מגוחכת של חונך ואב. אלי מאבד את מקור פרנסתו, ושוגה בחלומות על דיסקוטק. הוא חוזר לביתו, מתעמת עם אשתו המרירה, ויוצא שוב לכיבושיו הבלתי נלאים מחוץ לבית. המקום היחיד שגוטה ואלי יכולים לחזור אליו תמיד, כמו בשיר הנושא של הסרט, הוא החוף. מסע החיפוש במציצים אינה מגיע להתרה, אלא חוזר לתחילתו במעגליות חסרת מוצא.

גם את **"הפיקרסקה"** אפשר לזהות ב**"מציצים"**. בעלילה הפיקרסקית חושפות התחנות השונות במסעו של הגיבור את דיוקן הסביבה החברתית, חשיפה שתכליתה סאטירית.

ב"מציצים", חושפות האפיזודות השונות את עולמם הצר של המציצים עצמם. ההצצה הינה טקס, ששמו של הסרט כמו גם החזרה התבניתית עליו בעלילה, מעידים על מרכזיותו ועל משמעותו הייצוגית. המציצנות היא הרי אחד ממקורות העונג של הצופים בקולנוע. הצופה מציץ לעולמן הפרטי של דמויות בדיוניות, שאינן מודעות כביכול לקיומו המציצני. למציצנות זאת של הצופה נלווה היבט נוסף הקשור להבדל בין המינים. המציצנות הינה נחלת הגברים. האישה משמשת כמושא הסביל של המבט הגברי. המציצנות ב"מציצים" מתפקדות באותה מסגרת – מושא סביל של שליטה גברית וכמקור לעונג. אבל יש לזכור שמושא ההצצה בסצנות מרכזיות בסרט – אינו נראה. בסצנה הראשונה שבה מופיעה ההצצה, מתמקדת המצלמה במציצים דווקא. מושא ההצצה הוא זוג – אלי ודינה – המתעסקים בצריף של גוטה, אך אלו אינם נראים בתמונה. ההצצה השנייה מכוונת לנשים במקלחות שעל החוף. גם כאן מתמקדת המצלמה במציצים, ואינם מראה את מושא הצצתם. בסצנות נוספות מציצים אלטמן ואלי בגוטה וברותי הזונה, שוב זוג במפגש מיני. הצצה נוספת של אלי וגוטה בסצנת "משפטו" של אלטמן (אולי הסצנה המפורסמת ביותר בקולנוע הישראלי) הופכת את חבורת המציצים – אבי, דוידקה ואלטמן – למושאי ההצצה.

המכנה המשותף לכל ההצצות בסרט הוא התעלול, שמושאי קורבנותיו הם גברים ונשים כאחד. יתר על כן, המצלמה אינה משתפת את הצופים במושאי ההצצה אלא בעונג של המציצים. ההצצה משמשת כתחליף ליחסי מין. המציצים במקלחות הנשים מתוארים על ידי אבי כ"משפשיים". הם מגיעים לידי סיפוק מההצצה (כך גוטה, אבי ודוידקה בסצנת ההצצה הראשונה שבה אלי ודינה שוכבים בצריף של גוטה). תחליף נוסף ניתן לראות בסצנה בה גוטה שוטף את דינה בצינור כתחליף פאלי. לעומת זאת אלטמן הצעיר מבשר לגואה לאחר שממש לראשונה את גבריותו עם רותי הזונה: "אני עם ההצצות גמרתי". כך שההצצה הינה טקס המשותף לגברים בסרט המבטא לא רק את חרמנותם הבלתי נלאית, אלא גם את חוסר האפשרות שלהם להגיע לסיפוק מיני עם המין השני, ואת ההסתפקות האינפנטילית בהתבוננות בזולת במקום קיום האינטראקציה המינית הבוגרת. ההצצה המשותפת והאינטימית גם יוצרת מעין חיכוך הומו ארוטי הנלווה אליה (גוטה יכול להריח את הסחוג שאכל דוידקה, ונמצא סמוך מאוד לאזור חלציו בעת הצצתם המשותפת באלי ודינה). אלי, מושא ההצצה, משתף את חבריו המציצים בחוויה האינטימית לכאורה של המפגש הבין מיני עם דינה (הוא משאיר את האור פתוח למעלה). כך הופכת ההצצה למעין חליפין בכיבודים המלכדים את אלי וחבריו, ונותנת ביטוי לסולידריות הגברית של "אכילה מאותו המסטינג" ושעושה שימוש באישה לשם כך.

ההצצה הטקסית גם מייצגת אתוס ישראלי של גיבוש ואחוה גברית וגם מהווה מעין אתוס צברי עממי מבוסס. עמידותו הרבה באה לידי ביטוי בהפיכת "מציצים" לאובייקט של נוסטלגיה בתרבות הישראלית ולסרט פולחן (גם בסרטים אחרים ובמיוחד בסדרת סרטי אסקימו לימון חוזר על עצמו טקס ההצצה).

החברה המבוגרת מיוצגת בסרט ע"י אלטמן האב השקול והיציב שאינו מתפתה ללכת שולל אחרי הרעיונות של אלי להקמת דיסקוטק במרתף חנותו. הוא מבין בניגוד לאלי שצריך להסתכל על ההוצאות ולא רק על ההכנסות. גם מקס המציל הזקן, מהווה את המוסר החברתי. הוא מוכיח את גוטה ה"ביטניק", המלוכלך, הבלתי מגולח. הבעייה של גוטה היא לא מה הוא עשה אלא שהוא לא עשה דבר עם חייו, ולעולם גם לא יעשה. גוטה הפרחח מייצג מעין דור שלם אנרכיסטי (פועל נגד הממסד) של שנות החמישים שנקרא "דור האספרסו" על שום חיבתו היתרה לבתי קפה, ושנכשל במילוי הציפיות החברתיות שכבר אינן לאומיות הירואיות, אלא בורגניות הישגיות. אבל רגע אחד לאחר שמסתיימת תוכחתו פורש המחנך האבהי בעצמו עם "חתיכה" בביקיני וזאת כדי לקיים איתה את אותם טקסים נהנתנים שעליהם הוכיח את גוטה וכל זאת לאור הערכה הגדולה שהוא מקבל מגוטה: אריה, אריה... הוא לא יגמור אף פעם.

השושלת של הגברים שהולכים בעקבות החשק אינה מפסיקה ואת הדור הצעיר מייצג בסרט אלטמן הקטן הידוע בכינויו "החרמן הקטן". טקס הקבלה שלו לחבורת המציצים מתקיים כמובן במרחב של חוף הים. אלטמן מופשט מסימני הזיהוי התרבותיים שלו ומוצג עירום, לכוד כדג ברשת ומוטבל ברפש עד ראשו.

לאחר שטקס המעבר שלו מסתיים, הוא מורשה לעמוד ליד החברים כבוגר (והוא אפילו שותף סביל לתעלול של גוטה נגד נגד אבי ודוידקה בלקיחת בגדיהם), וגוטה ואלי עומדים משתאים מול איברו העצום (כל הסצנה מצולמת מבעד לאברו של אלטמן), ואלטמן זוכה לסיבה נוספת לקבלתו לחבורה – גודל אבר מינו (גם אלמנט זה חוזר בסרט "אסקימו לימון" בטקס המדידות המפורסם המתקיים במקלחת).

במשפט שנערך לאלטמן על הצעותיו למקלחות הנשים (פשע שכל הגיבורים בסרט אינם חפים ממנו), נוסח התביעה מתבסס על ההקשר החברתי הנסיבתי. אלטמן נענש בחומרה לאור "המצב החמור השורר בארץ מבחינה מינית, שעשרות ורבבות של חולי מין מציצים ומחרמנים את כל היישוב באשר הוא שם"... יש כאן מעין מהלך של ניתוח המיתוס הגברי צברי מגואל הארץ בזיעה ודם, לגבר שכל עניינו מסתכם באיברו, בעילת נערות בחוף ובליט ברירה מגיע לכדי סיפוקו בהצצה. כך שהעונש הינו גם על עצם ההצצה וגם על חוסר יכולתו עדיין עם המין הנשי. גוטה מהווה גרסה מדורדרת פארודית וגרוטסקית (מגוחכת) של הצבר המיתולוגי בקולנוע הישראלי. אם אלטמן הקטן של סיום הסרט הוא יורשו של גוטה כמה אופטימיות אפשר לגייס? ישנה כאן סוג של חתרנות כנגד הקולנוע של קום המדינה.

זהו קולנוע שבו עלילת המסע הכמו דוקומנטרית מעמידה תמונת מציאות פסימית החורגת מהאופטימיות של הקולנוע הציוני חלוצי. זוהי מציאות נטולת עבר ועתיד. בסרט נחשף הווה ישראלי מנוכר, מתברגן, שהמוטיבציה האידיאולוגית לקיומו כבר אינה ברורה. נותרו רק הטקסים הריקים מתוכן, והמיתוסים המנופצים.

כאשר מנסים לבדוק ולנתח מה הופך סרט להיות סרט פולחן (ו"מציצים" הינו אחד מסרטי הפולחן הבולטים בישראל), אפשר להשוות את הסרט לאחד מהסרטים הבולטים שהפכו לכזה – "קזבלנקה" – (מייקל קרטיז, 1942).

אומברטו אקו (סופר שכתב גם את הספר "שם הוורד") טוען כי אחד התנאים שמאפשרים את הפיכתו של סרט לסרט פולחן הוא הארגון האפיזודי, האפשרות לפרק את הסרט לחלקים, שנזכרים ומצוטטים בנפרד מהשלם. גם הקשר לאופי היצירה של הסרט חשוב. "קזבלנקה" נוצר בהמשכים, כשהתסריט מתגבש תוך כדי הצילומים. תהליך זה יוצר גמישות טקסטואלית המקרבת את הצופים לסרט. גם "מציצים" צולם בתהליך דומה והספונטניות בהעמדת הסצנות ובצילומן, מאפשרים לשחזר כל סצנה העומדת בפני עצמה. הצופים יכולים לחוות כל סצנה כזו כמעין התרחשות שהם שותפים לה. הסיטואציות מוכרות, ומעוררות בצופים תחושה של "דז'יה וו" – תחושה שהם היו כבר בסרט הזה, ומכאן באה ההזדהות עם הסצנות השונות.

סרטי נעורים - "אסקימו לימון" בועז דוידסון, 1978

שחקנים: יונתן סגל, יפתח קצור, צחי נוי, ענת עצמון.
אסקימו לימון הינו עוד אחד מהסרטים שנוצרו בסוף שנות השבעים ("הלהקה", אבי נשר 1978), ("דיזינגוף 99", אבי נשר, 1979) ויוצר אתוס חדש של שנות השישים המעמיד את תרבות הצעירים במרכזו. גם קהל היעד בקולנוע משתנה והופך להיות צעיר יותר. נוצרים יותר ויותר סרטי נוער ומתיחות שאיתם קהל זה יכול להזדהות. סרטים אלו גם הראו על שינוי תרבותי עמוק שחל בחברה שבמרכזו העייפות מהאידיאולוגיות הישנות של המבוגרים, והשאיפה להחלפת הממסד הישן (תרבות הפרוטקציה), בסדר חברתי צעיר וצודק ממנו.

"אסקימו לימון" מדחיק את ההתרחשויות הלאומיות והחברתיות הרות הגורל, ומתמקד בעניינים "שוליים" של התבגרות מינית ואהבה נכזבת, ובכאבו של הפרט (בנצי), שנבגד ע"י חברו הטוב. הסרט משכתב (מעין יצירה מחדש) את המציאות הלאומית המגויסת של שנות החמישים שהעמידה במרכז את ההתיישבות העובדת ואת תנועות הנוער, לידי מציאות עירונית זעיר בורגנית ונהנתנית. עלילת ההתבגרות וטקסי המעבר השונים המומחזים בסרט (ההליכה לזונה, הפעם הראשונה וכ"ו) מראים את התמסדות הנורמה של האנטי פראייר, נהנתני ו א-פוליטי בתרבות הישראלית. תכונות כגון אינדיוידואליזם ונון קונפורמיזם מופיעות בקרב גיבורי הקולנוע החדשים והנוער מזדהה איתם. לא כולם באופן אוטומטי מזדהים ואוהבים את דמותו של בנצי שיוצא "פראייר בסוף הסרט, ודמותו של מומו שובה את ליבם של רבים. וכך הדבר בא לידי ביטוי במספר הצופים שצפו

בסרט. "אסקימו לימון" – 1350000, "יוצאים קבוע" – 640000, "שפשוף נעים" – 570000, "ספיחס" – 660000.

סרטי הנוער מסוף שנות השבעים ממוקמים בחופשת הקייץ, או בתקופת המעבר שבין סיום התיכון לגיוס לצבא – על הסף שבין עולם הנערות לעולם הבגרות. המרחב הטבעי של סרטים אלו הינו חוף הים, אולם הקולנוע, מסיבות הריקודים, בית הקפה או קיוסק הגלידה, אותן זירות שבהן מוצאת את ביטויה תרבות הפנאי הנהנתנית, הפורשת של בני הנוער בחברה המערבית. תרבות זאת קוראת תיגר על ההיררכיה החברתית מצד אחד, ונותנת מצד שני לקולנוע מעמד אסקפיסטי (בריחה מהמציאות) בידורי, והפגת מתחים חברתיים. כפי שנאמר, "אסקימו לימון" משכתב את תרבות הנעורים של שנות החמישים. לשם כך השקיעו מפיקי הסרט חלק נכבד מתקציב הסרט לרכישת זכויות של השירים המופיעים בפסקול הסרט. שירים שזוהו עם תרבות הנעורים של שנים אלו (אלוויס פרסלי, פול אנקה, הפלטרס וכו'). השירים אינם מעצבים אמירה ביקורתית או אירונית ביחס לסצנות בעלילה, אלה ממחישים בצורה זו או אחרת את רגשות הגיבור. הדוגמה הבולטת לכך היא תמונת בדידותו של בנצי בסיום הסרט, כשהוא מבין שנבגד ע"י נילי ועל ידי חברו מומו על רקע השיר LONELY. דוגמא אחרת בה משמש השיר להדגמה של הסיטואציה הינה השיר LOLEPOP (סוכריה) כאשר נילי מופיעה. השירים מעצבים את הנימה והמקצב של הסצנות או נותנים ביטוי לתכן שלהן. השירים גם יוצרים אפקט נוסטלגי וממחישים את התקופה.

מעבר לנוסטלגיה המיוצגת במוכרי קרח עם סוס ועגלה, צנצנות לבן, ארונות ומפות שעווה נוסח שנות החמישים, "אסקימו לימון" מתייחס במודגש לתרבות הנעורים והרוק'נרול המערבית של שנות החמישים. הוא ממחזר את הטקסטים של תת תרבות הנעורים שהופיעו גם בסרטים הוליוודים משנות החמישים, כגון התגודדות בבית הקפה ואכילת גלידה, שיטוט במכוניות, מסיבת ריקודים והליכה לקולנוע. לבושם של בנצי, מומו וחבריהם בחולצות שחורות ואדומות, ובלורית משוחה בברילנטין, מסמל את קרבתם לדמויות מיתיות כגון גיימס דין ואלביס פרסלי. גם הכרזה לסרט מרד הנעורים המופיעה בסרט מסמנת את הזיקה המודעת לעצמה של הסרט לז'אנר סרטי הנוער ההוליוודים משנות החמישים (אלמנט רפלקסיבי).

בניגוד לסרטים אמריקאים משנות החמישים ב"אסקימו לימון" תרבות הנעורים אינה אנרכיסטית או אלימה. העיסוק המועצם אצל הנוער הינו ההתבגרות המינית. בנצי הרגיש, מומו היפה, ויודלה השמן הם מרכז הסרט. הם מתנסים יחד בחוויות שאמורות לסמן את התבגרותם המינית. לעיתים המשמעות הסמלית של הטקסים נעלמת ונותרים רק מעשי קונדס משותפים: התפלחות לקולנוע, סחיבת מכונית לצורך מזמוזים, הליכה משותפת לזונה, קנייה משותפת של תרופה למנדבושקס, בעילת אישה נמפורמנית מבוגרת וכו'. בנצי מומו ויודלה מממשים באירועים אלו במידה מרובה את אותו מיתוס צברי עממי, גברי

קונדסי, הקורא תגר על ממסד המבוגרים. הגבריות נמדדת באורך איבר המין הגברי ובמפגש מיני ראשון עם זונה.

הסולידריות בין הגברים בחבורה היא בעיקר אינסטרומנטלית – מבנית. יודלה מספק לחבורה מכונית, כסף, סיגריות (תרשום, תרשום), ויוצא בשליחות הבנים לדבר עם בחורות שמועמדות לכיבוש הבנים. בנצי אמור לספק למומו את דירת סבתו למפגש שבו מומו ייטול את בתוליה של נילי.

יחד עם זאת חותר "אסקימו לימון" תחת הדגם של הצבר המקובל. דווקא בנצי הלא גברי במיוחד הוא מוקד ההזדהות בסרט. מומו הגברי שבחבורה הוא גם הנצלן חסר המצפון שמכניס את נילי להיריון ומתכחש לאחריותו, בעוד שבנצי נוטל על עצמו לגייס כסף וללוות את נילי לעשות הפלה. ובסוף בנות, את מי אתן מעדיפות? את הלפלף או את החתיך השרמנטי שינצל אתכן ויזרוק אתכן לאנחות. גבריותם של יודלה השמן ושל בנצי מועמדת בספק. בכל סיטואציה בה הם צריכים להתנהג כגברים הם נסוגים או מגיבים רע. כך יודלה מנסה להימלט מחדר המדרגות לפני הכניסה לביתה של סטלה, או מתחיל לדבר עם הזונה במקום לפעול. יודלה נכשל ונתפס בכל ההתגנבויות, ומשמש שק אגרוף וכפראייר של כולם. אבל לפחות בקטע עם סטלה הוא לא נשאר בחוץ ולמרות שמקבל מכות ויוצא פראייר, לפחות הספיק להיות איתה מה שלא ניתן להגיד על בנצי. בנצי למרות שהוא מארגן את המפגש עם סטלה מפנה ברצון את מקומו כראשון למומו, אך לא נותן ליודלה להציץ דרך חור המנעול. גם אח"כ הוא לא נכנס ונותן ליודלה להיכנס ובסוף נאלץ לברוח עם כולם בלי שאפילו נהנה מהסיטואציה שהוא בעצמו אירגן, ושיכול היה לכאורה להגיע אליה לבד אך כמובן לא העיז. גם במפגש עם ריקי הזונה בנצי מגיב רע מאוד ומקיא את נשמתו אחרי פעולה שאפילו לא נראתה כמו מפגש מיני מלא. כך שכל הסרט שמלא בניסיונות להשכיב בחורה בנצי לא מצליח אפילו פעם אחת להגיע לסיטואציה ובסוף עוד נשאר קרח ללא חברו והבחורה שאותה אוהב.

הבנות בסרט משמשות מושא לאהבה או לחליפין בין הגברים. נילי משמשת גם כאובייקט של תחרות וגם של פירוד בין הגברים. ההחלפה הבין גברית אינה מגבשת את הגברים היריבים בקשרי גומלין של סולידריות (קודם אני הייתי ועכשיו אני מפנה את מקומי לך). מקומה של הבחורה נחות אפילו ממקומה של הזונה – כך שמומו מוותר על האפשרות להשכיב בפעם הראשונה את נילי וכל זאת לשם הליכה עם חבריו לזונה, הליכה שישלמו עליה אח"כ ביוקר. ולמרות כל זאת עדיין אינו מסוגל לוותר לחברו הטוב על הבחורה שהתכחש לאחריותו בהכנסתה להיריון.

ונילי? מגיע לה. איך היא לא מתביישת? בהתנהגותה היא רק נותנת הכשר להתנהגות הבנים כלפי הבנות במהלך כל הסרט. איפה ההגינות? איפה ההוגנות? ואיפה הכבוד האישי שלה? ליפול כך לזרועותיו של זה שיכול היה להשאיר לה טראומה לכל ימי חייה תוך כדי בגידה בגבר האמיתי שבאמת אוהב אותה ועוד עם חברו הטוב.

לצד שימור האתוס הצברי, "אסקימו לימון" מרחיק את האחר, הגלותי מהחברה. האחרים הם קודם כל המבוגרים: הוריו המבוגרים של בנצי, אורחיהם המתאימים להם,

סטלה המגמרת עם המבטא הרומני שלה, ריקי הזונה המרוקאית, הרופא הגניקולוג עם המבטא היקי והרוקח הלא מוגדר שמשחק אותה לא מבין, ושכבר מבין, לא מצליח להסתיר את מבט החרמנות שמכסה את פניו.

גם בין חבורת הנערים עצמה, המורחק והקורבן המתיחות הינו יודלה "נושך הנשך הגלותי" בעל הרשימות המתארות את חוב הנערים כלפיו – חוב שרוב הסיכויים שלא יוחזר אך מעניק לו את מימד הנדרשות שכה חסר לו. יודלה אינו מצטיין במעשי הקונדס ומאופיין בבוטות כפראייר.

המבוגרים כמו גם יודלה הם טיפוסים גלותיים לא צבריים שמעוצבים באופן עדתי סטראוטיפי, ומבחינה זו הסרט שב ומהלל את האתוס הצברי שמאבחן ומציג את דמות ההזדהות שאליה כולם אמורים לשאוף.

הוריו של בנצי ובעיקר אימו הינם נושא לפרק בפני עצמו. אימו של בנצי הינה אב טיפוס לאם הפולנייה. האם שבסך הכל רוצה את הכי טוב לבנה כמו שכבר נאמר: "הדרך לגיהנום רצופה בכוונות טובות". כאשר בנצי רוצה לצאת עם בחורה היא מוציאה לא את הנשמה לפני שנותנת לא כסף בדרישה שהיא תשלם על עצמה.

בסופו של דבר היא זו שנותנת לא את הכסף (שהרי היא זו שלובשת את המכנסיים בבית), נותנת לא אפילו יותר ממה שחשב שיקבל, אבל מפצירה בו שלא יביא פרנקינית הביתה – חס וחלילה שחבירה הפולנים פניה ברזניה ושות' יראו בחורה מעדות המזרח נכנסת אליהם הביתה. תסמונת האם הפולנייה שבבית תשתה לבנה את הדם בקשית, כפית ואם אפשר גם בכוסית, אך כלפי חוץ תילחם למען כבודו (שהוא בעצם כבודה) עד טיפת דמה האחרונה באה לידי ביטוי. היא תיתן לא כסף לא כי היא רוצה אלה כדי שלא יחשבו שאין בבית. היא תכריח אותו לבוא ולהגיד שלום לחברותיה לא כי היא רוצה, אלה כדי שלא יחשבו שהוא לא מחונך ולכן גם תשלם על כך ביוקר שהוא יביך אותה ליד כל חבריהם וגם שוד ושבר ישבור את הסרוויס שלה ועוד ליד כל החברים בהיותו שיכור.

האבא מייצג בבית את תפקיד הסמרטוט. התפקיד שאותו אנחנו לא רוצים לתת לאבינו ובוודאי לא לקבל כאב. אבל אין מה לעשות. זו בחירתו ועל כך ישלם האב כל חייו.

"דיזינגוף 99" (1979) אבי נשר

שחקנים : גידי גוב, מאיר סוויסה, ענת עצמון, גלי עטרי.

בשלהי שנות ה - 70 ותחילת שנות ה - 80, ניתן לראות כי מאפיינים רבים של אופני חיים ותרבות במגזרי ההתיישבות השונים נעלמים בהדרגה. ההבחנה בין החיים בקיבוץ ובמושב לבין החיים במושבה או בעיר אינה כה חדה. תרבות הדיסקו החלה להחליף את התובענות הקיבוצית האידיאולוגית, והרחוב המיתולוגי תופס את המקום אליו כמהים לחזור. בסרטים אלו מוצג אתוס מערבי של שנות ה - 60 המעמיד את תרבות הצעירים במרכזו. גם קהל היעד של הקולנוע משתנה. זהו קהל של צעירים, שהקולנוע יוצר עבורו יותר ויותר סרטי נוער ומתיחות, שאיתם הוא יכול להזדהות. שינוי זה מעיד על שינוי תרבותי עמוק שבמרכזו עייפות מהאידיאולוגיות הישנות. מורגשת שאיפה להחלפת הממסד הישן (זה המבוסס על גלגלי הפרוטקציה - שהרי נתי התקבל לעבודה בזכות קשריו של אביו עם שמשוני מחברת הביטוח), בסדר חברתי צעיר וצודק ממנו. הסרט "דיזינגוף 99" מעצב ביקורת על ערכים מרכזיים וסותרים בתרבות הישראלית: נהנתנות ומימוש עצמי (שמייצג התפיסה הינו נתי), מול מחויבות להגשמה חברתית (קבלת עבודה בפרוטקציה דרך האבא), נעורים פורקי עול מול בגרות תובענית, פציפיזם מול לוחמנות כגדם פטריוטי יחיד, ומזרחיות מקופחת אך יצירתית מול "צפוניות" אשכנזית ה"קרובה לצלחת" של בעלי התפקידים.

גם האתר בו מתרחשת העלילה משתנה. תל אביב החילונית והבליינית מופיעה בקולנוע, שטופת אורות מלאכותיים, כרזות ושלטי פרסומת. זהו האתר החדש בו ממוקמת מסוף שנות ה - 70 הפעלתנות הנהנתנית והאנרכיסטית של חברות הצעירים. תל אביב מוצגת כזירה של חיפושי זהות ותרבות פנאי ענפה כגון דיסקוטקים, מסיבות, כרזות קולנוע ושלטי פרסום מוארים ("כל שעה יפה לביטוח וביטוח ב... יפה לכל שעה").

משרד הביטוח שבו עובדים אוסי, מושון, נתי ואילנה הוא המייצג המובהק של עולם המבוגרים האחראי, הממוסד, המשעמם והנלעג. זהו עולמם של מספרים, וכללים נוקשים

וטרחניים. עבודה משמונה עד חמש, מספרי פוליסות, מספרי מכוניות, ארכיונים ותיקיות. בעולם הצעירים, שנתי הינו מייצגם הדעתני בסרט, יש ספונטניות, אלתור, הפתעה, קונדס ומהפכה. מושון הגמלוני הופך שולחנות משרד ופחי אשפה וכל דבר שעומד בדרכו. הוא ממציא פטנטים לעצלנים, ומייצג מעין דמות ביניים בין האחריות והשלומיאליות של המבוגרים לבין האנרכיזם היצירתי של הצעירים. במהלך הסרט מושון עובר חניכות על יד נתי לדימוי הצברי הגברי המועדף. הוא משתחרר מהביישנות שלו, מתזר אחרי מעריצה המשאירה לו פתקים על המכונית, ומקריב את כל חסכוניותו למען היוזמה הנועזת והיצירתית של נתי: הפקת סרט פרסומת אומנותי. במידה רבה מייצג הצמד מושון ונתי את דמותו של הצבר החדש, שהופך בסרט של אבי נשר לאובייקט עממי של אהדה. זהו הצבר החדש ה"אנטי פראיר". גם האינטגרטיביות ניכרת בצמג המורכב מנתי האשכנזי הצפוני ומן המזרחי השלומיאל, היורם אך המוכשר שמגלה את הגבריות בעזרת חברו. הלעג לממסד, מעשי הקונדס האנרכיסטיים באים לידי ביטוי במקומות רבים בסרט: בסחיבת כרזות החוצות לקישוט דירתם המשותפת (תוך כדי הלעגת שוטר שכמעט תופס אותם), גניבת ציוד צילום לצורך סרט הפרסומת שהם מפיקים, משיכת הפיאה מראשו של הבוס בחתונה או ההליכה ללא כל כוונה לביתם של הזוג שמעוניין בחילופי זוגות. הקשר של הסרט לתרבות הגיבוש הישראלית מתבטאת בין השאר בשתי מסיבות הפתעה: אחת למושון ביום הולדתו, והשנייה בסיום הסרט, לנתי ביום הולדתו. מסיבות אלו מהוות מעין מרות של הקולקטיב החברתי על קורבן ההפתעה, והן רק אחד מביטוייה של המגמה האינטגרטיבית. תפקיד מרכזי יש לעלילת ההכנה של סרטון הפרסומת. הצעירים מחליטים להכין ביחד סרטון פרסומת לבירה. הנוסח הראשון שבו השקיעו את כל חסכוניותיהם – נכשל, והם מחליטים לעשות מאמץ נוסף – למכור את כל רכושם – ולהכין נוסח שישביע את רצון המשקיעים – משרד הפרסום ובעל בית החרושת לבירה. כולם מתגייסים לעניין, ואפילו מירי שאיימה על השלמות וההרמוניה של החבורה, מוזמנת להכין סנדוויצ'ים ולתרום למאמץ המשותף, ומתקבלת בכך לחבורה. השלמתה של המשימה והעלאתו המוצלחת של סרט הפרסומת מציינים את העוצמה הפונקציונלית של ליכוד הכוחות ושל הסולידריות החברתית. ואכן הסרט נוהל הצלחה, התעשיין ובעלי משרד הפרסום שהזמינו את הסרט מאושרים ממנו, והמצלמה מקפידה לראות את התלהבותם. הספונטניות שביצירה של הצעירים, שיתוף המבוגרים בהנאה מן המופע, מאשרים כאן את מיתוס הבידור על שלשת מרכיביו: ספונטניות, אינטגרציה והשתתפות של הקהל. החבורה בסרט היא חבורה סולידית. היא מתפקדת עבור חברה גם כבסיס לפעולה (שייכות להפקת הסרט), בסיס למעמד (כולם רוצים להיות שייכים אליה), וגם כקבוצת תמיכה בתוכה מבטאים חברה את מצוקותיהם, מתגברים על מכשולים. הייחסים בין חברי הקבוצה הינם פתוחים, טבעיים ומשחררים מן המגבלות המחניקות והנלעגות של עולם המבוגרים המיוצגים בסרט בדמות הפקידים במשרד וההורים של נתי.

מבנה החבורה הינו גם סוג של מראה אינטגרטיבית של החברה הישראלית. כל בעלי התפקידים נמצאים בה ומערכת היחסים הינה בלתי מחייבת מצד אחד אך גם אינטימית ואף אירוטית מצד שני. גם התבנית הגברית השמרנית של שני גברים והאישה שביניהם הפוכה כאן, ונתי הוא האובייקט של יריבות וחליפין בין אוסי ומירי. יחסי המין המשולשים והספונטניים מבטאים סוג של מהפיכה מינית אהודה בניגוד הגרסה המעוותת שלה המתבטאת בזוג המעוניין להחליף בני זוג באמצעות מודעה בעיתון. הסרט מעמיד במרכזו את קולה ונקודת התצפית הנוסטלגית של אוסי, הנערה מכפר סבא, הנחנכת בעיר הגדולה – תל אביב. חניכתה של אוסי ממוקדת באהבה ראשונה (אמנם נכזבת) לנתי, וגם בגילוי מיניותה. גם הכינוי שלה המתייחס למקום ממנו היא באה מסמל את עובדת היותה חדשה וכי עליה ללמוד דבר אחד או שניים בנוגע לחיים. סרט זה נראה לפרקים כי הקדים מעט את זמנו, וגם משום כך הפך להיות מן אובייקט נוסטלגי גם בשנות התשעים. הסרט מייצג הלך רוח שהפך לנורמה בתרבות הצעירים הישראלית הא-פוליטית לעתיד לבוא: הזכות לאינטימיות בחדר הפרטי, לאושר הבנאלי שבאהבה הרומנטית, ולגיטימיות לשאיפה לעושר ולהצלחה כלכלית.

