בין מסע אלונקות למגש הכסף

בין מסע אלונקות למגש הכסף

בין קולנוע לאתיקה

ענר פרמינגר

רסלינג

הסדרה לקולנוע

עורכי הסדרה

ד"ר יצחק בנימיני

עידן צבעוני

ועדה אקדמית

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

פרופ' רבקה פלדחי

פרופ' חנן חבר

לתלמידיי שהקשיבו, הגיבו ואפשרו לי ללמוד מחדש ולצמוח לצדם.

לילדיי מתן, עינה ותמר, שנשמו, ספגו ונתנו לי השראה ושמחה.

לחברתי, רעייתי, מיכל, שליוותה, קראה, הגיבה, יעצה, עזרה והייתה שם תמיד עבורי ואתי.

Reflections on Cinema and Ethos

Aner Preminger

Cinema series
Series Editors: Dr. Itzhak Benyamini and Idan Zivoni
Academic Board: Prof. Ed Greenstein, Prof. Rivka Feldhay, Prof. Hannan Hever

Language editor: Gili Tel-Oren

Graphic Design: Inbal Reuven

Cover Design: As We design

All Hebrew rights reserved by
© RESLING Publishing, 2017

Resling, Sderot Yehudit 35, Tel Aviv 6701637
www.resling.co.il
Printed in Israel, 2017

הספר רואה אור בסיוע קרן הקולנוע הישראלי
מיסודו של משרד התרבות והספורט
והמועצה הישראלית לקולנוע.

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע,
לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני,
אופטי או מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה.
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמו"ל.

עריכת לשון: גילי תל אורן

סדר דפוס: ענבל ראובן

עיצוב עטיפה: As We design

www.resling.co.il

רסלינג, שדרות יהודית 35, תל אביב 6701637
טל: 03-6956704

נדפס בדפוס קורדובה בע"מ, חולון
© כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג
נדפס בישראל, 2017

תוכן העניינים

מבוא / 11

בין עשיית קולנוע לפרשנות / 13

שער ראשון

קולנוע ישראלי

1 **תיעוד, מיתוס ובדיון** / 23

2 **דמות האחר הערבי** / 37

3 **'מבראשית'** / 59

4 **אורי זוהר – ממזר ומלך של הקולנוע הישראלי** / 73

5 **מסע אלונקות לעבר מגש הכסף** / 81

6 **משחק שח בסכין קפיצית** / 103

7 **ללכת על המים או להקדים את אלוהים** / 113

8 **בין היבריס בטרגדיה היוונית לבין עקדת יצחק** / 125

9 **בחזרה מגולגולתא – דרך הייסורים של הירידה מהצלב** / 133

10 **בוכנוואלד בירושלים** / 151

שער שני

בין ספרות לקולנוע, בין קולנוע ישראלי לקולנוע בינלאומי

11 **בין ספרות לקולנוע** / 163

12 **'המלאך הכחול'** / 177

שער שלישי
צ'רלי צ'פלין

13 **צ'רלי צ'פלין שר רקוויאם אילם** / 197
14 **מה מצחיק אותנו?** / 231

שער רביעי
קז'ישטוף קישלובסקי – קולנוע ואתיקה

15 **משפט וקולנוע בראי 'דקלוג'** / 243
14 **אתיקה דוקומנטרית** / 255

ביבליוגרפיה / 269
פילמוגרפיה / 273

אותו יום נוכחתי לדעת עד כמה מרתק לחדור עמוק יותר ויותר לתוך יצירה שאתה מעריץ, עד לנקודה שבה מתעוררת בך האשליה שאתה חווה מחדש את מעשה־יצירתה.

פרנסואה טריפו (הסרטים בחיי)

מבוא

מאוד נהנינו לעשות את הסרט ואני מקווה שאתם מאוד תיהנו לצפות בו הערב.

ג'ין קלי לקהל הצופים בערב בכורה של סרטו החדש
(שיר אשיר בגשם / ג'ין קלי, סטנלי דונן)

אנחנו מקווים שהקהל יהנה לצפות בסרט זה כפי שכולנו נהננו בזמן עשייתו.

איש האביזרים בסיום צילומי הסרט פגשו את פמלה
(הלילה האמריקני / פרנסואה טריפו)

בין עשיית קולנוע לפרשנות

> אני עדיין רואה את עצמי כמבקר [סרטים] ולמעשה אני עדיין, אף יותר מאי־פעם, במקום לכתוב ביקורת אני יוצר סרט, אבל הממד ההגותי מוטמע בו. אני רואה את עצמי כמסאי, מפיק מסות בצורה סיפורית או סיפורים בצורה מסאית. במקום לכתוב אני מצלם. כשהקולנוע ייעלם, אקבל את הדין ואפנה לטלוויזיה; כשהטלוויזיה תיעלם אחזור למקור, לנייר ועיפרון. קיים רצף ברור בין כל צורות הביטוי, הן כולן אחת.[1]

במילים אלו, שז׳אן־לוק גודאר תיאר בהן את עבודתו בדצמבר 1962, הוא ביטא את טשטוש הגבולות בין טקסט למטא־טקסט, בין יצירת אמנות שנתפסת ככזאת היונקת את מקורותיה מהלא־מודע ומהעולם הרגשי של מחברה, לבין הגותו המודעת, שמקורה במחשבה אנליטית ופרשנית. גודאר ניסח בדבריו את הקשר החדש בין קולנוע כהיגד על העולם לבין קולנוע כביקורת קולנועית על

1. *Godard on Godard*, ed. Jean Narboni & Tom Milne, Trans. Tom Milne, New York: The Viking press., 1972, (1968), p. 171. תרגום זה כמו גם התרגומים הנוספים בספר הם שלי, אלא אם כן מצוין המקור המתורגם (ע.פ.).

סרטים, כשהוא רואה במצלמה אבולוציה טכנולוגית של הנייר והעיפרון. באמצעות דימוי המצלמה לנייר ועיפרון הוא מהדהד את מושג ה"מצלמה־עט" ואת מסתו של אלכסנדר אסטרוק, שלראשונה ניסח קשר זה במאמרו המכונן שטבע את המושג *caméra-stylo*:

> הקולנוע מתפתח לאמצעי ביטוי, כמו האמנויות שקדמו לו ובמיוחד ציור וספרות. אחרי שהצליח כמוקד משיכה ושעשועים בירידים, כמו תיאטרוני הרחוב לפניו, ואחרי ששימש אמצעי שימור ויצירת דימויים של תקופתו, הוא הופך בהדרגה לשפה, כלומר לצורה שבאמצעותה אמן יכול לבטא מחשבות, מופשטות ככל שתהיינה, או לתרגם את האובססיות שלו, כשם שהוא עושה זאת במסה או ברומן. מסיבה זו אני מכנה את העידן החדש של הקולנוע, עידן המצלמה־עט (caméra-stylo).[2]

בכל הנוגע ליצירת זיקה בין טקסט למטא־טקסט, בין קולנוע כחוויה אישית או חברתית המבטאת מציאות בעולם, לבין הקולנוע כמסה תיאורטית שמגדירה אותו ובוחנת את חוקיו ואת המנגנון הקולנועי, פרנסואה טריפו הרחיק לכת מגודאר, עמיתו למהפכת הגל החדש הצרפתי, ותרגם תובנה דומה לכדי אמת מידה לסרט קאנוני: "כשהייתי מבקר, חשבתי שסרט, על מנת להיות מוצלח, חייב לבטא בעת ובעונה אחת אידיאה של העולם ואידיאה של הקולנוע; חוק המשחק והאזרח קיין הלמו היטב הגדרה זו. היום אני דורש מסרט שיבטא את **חדוות העשייה הקולנועית**[3], או את **החרדה שבעשייה הקולנועית**".[4]

2. *The Birth of a New Avant-Garde: La caméra-stylo*, in *The New Wave*, ed. Peter Graham, Trans. From Ecran Français 144, 30 March 1948
3. ההדגשות במקור.
4. טריפו פרנסואה, הסרטים בחיי, תרגמה מצרפתית: אביטל ענבר, מסדה קולנוע, גבעתיים, 1987 (1975), עמ' 14.

על סט הצילומים של החיים בינתיים (ענר פרמינגר, 2012). רוני כצנלסון, הצלם, מימין. ענר פרמינגר, הבמאי, משמאל. צילום: יוני זינדל.

כשטריפו מדבר על "אידיאה של הקולנוע", הוא מתכוון לסרט רפלקסיבי שהקולנוע וחוקיו הם נושאיו ומושאי התבוננותו, גם אם לא ברובד הגלוי. הדוגמאות שהוא מציין לסרטים שממשים זאת: האזרח קיין של אורסון וולס וחוק המשחק של ז'אן רנואר, אינם מספרים סיפור שעלילתו עוסקת בקולנוע ו/או שדמויותיו הנן יוצרי סרטים או אנשי צוות קולנועי. מאוחר יותר, לאחר שטריפו עצמו הפך לבמאי קולנוע הוא המיר את דרישתו מביטוי "אידיאה של הקולנוע" לביטוי "חדוות העשייה הקולנועית" או "החרדה שבעשייה הקולנועית". רעיון זה מקבל ביטוי קולנועי בכמה סרטים של טריפו, למשל בלילה האמריקני, שבו איש האביזרים מבטא את הזיקה בין ההנאה הכרוכה ביצירת הסרט להנאת הצופים בו, בציטוט שמובא במוטו של המבוא. בקביעות אלה טריפו מגדיר מחדש את המשמעות של סרט רפלקסיבי וטוען שהסרט חייב לתת ביטוי קולנועי לדרמה שבעשייתו יותר מאשר לדרמה

שעומדת במרכז עלילתו. במילים אחרות, הפרשנות הרגשית של הסרט מגלמת את מהותו. דיונים אלה שיוצרים והוגים שונים החלו לנסח אחרי מלחמת העולם השנייה, ושהגיעו לכדי ניסוח מזוקק בשנות ה־60 וה־70 של המאה ה־20, מגדירים היבטים מרכזיים בתפיסת המודרניזם בקולנוע ובכל מה שנוגע לפרשנותו. מכיוון שהכרתי הקולנועית התפתחה והתעצבה בשנות ה־70 של המאה ה־20, בהשראת הקולנוע של הגל החדש הצרפתי ובייחוד בהשראת סרטיהם של פרנסואה טריפו, ז׳אן לוק גודאר, אלן רנה וכן המאסטרים שקדמו להם והשפיעו על התפתחותם הקולנועית, הייתה זו אך בחירה טבעית עבורי לשלב בין עשיית סרטים לבין חקירה תיאורטית שלהם ופרשנות קולנועית. בעבודתי נשאלתי רבות אם אין סתירה בין היותי במאי קולנוע לבין היותי מורה לקולנוע ו/או תיאורטיקן שמפרש קולנוע. עבורי מדובר בשני היבטים משלימים של הוויה אחת. כבמאי, בשעת בחירה של זווית צילום, אביזר, תפאורה, פסקול, תנועה או דיבור עם שחקנים, אני חוזר ושואל את עצמי מה משמעות הבחירות השונות עבורי, עבור השחקנים ועבור הצופים. כלומר אני עוסק ללא הרף גם בפרשנות של בחירותיי. ומאידך, כמורה וככותב על קולנוע, אני תוהה לגבי הדרך שבה נוצרה התוצאה שנראית על המסך, כיצד נבחרה על ידי הבמאי או על ידי שותפיו ליצירה, ומהן הסיבות האפשריות לבחירותיו. עקרונות אלה מנחים אותי בעשייתי הקולנועית, בכתיבתי על קולנוע ובהוראה. ייתכן שההבדל בין עשיית סרט לבין כתיבה עליו, כמוהו כהבדל בין לחלום לבין לתת לחלום פרשנויות אפשריות שונות. אין סתירה בין שתי הפעולות הללו. מדובר בשני מצבי תודעה שונים שמשלימים זה את זה. מה הכוונה בלפרש סרט? מהי משמעותן של פרשנויות שונות? האם היוצר אכן התכוון לכל מה שמפרשיו טוענים לראות בסרטו? האם חשוב לדעת מה הייתה כוונת היוצר כדי לתת תוקף או לסתור את מחשבותינו על המשמעויות הגלויות והחבויות בסרט? תשובותיי לשאלות אלו,

שאני נשאל על ידי תלמידים, שופכות אור על מעשה הפרשנות ועל הקשר בינו לבין הסרט המפורש, כשמשווים סרט לפעולת חלימה. החולם אינו מתכוון לדבר, אפילו לא לפעולת החלימה, שאינה רצונית. הוא אינו שולט בדימויים המופיעים בחלומו, במשמעותם ובקשר ביניהם. בוודאי שאין בכוונתו ליצור מסר שיועבר לעולם או שיהיה בעל משמעות כלשהי. עם זאת, החלום טעון משמעויות, כוונות, משקעים, שכבות של קשרים ומסרים גלויים וסמויים, שמועברים לתודעתו של החולם. כל פרט בחלום הוא בעל משמעות, והקשר בין הפרטים השונים וההקשרים שלהם יוצר חוויה רגשית ומעביר מסרים לחולם. מאזין זר יכול לנסות את כוחו בפרשנות החלום. לעתים היא תיראה לחולם נכונה, גם אם לא היה מודע לה בעצמו, ולעתים ידחה אותה כבלתי רלוונטית, גם אם היא מעניינת ומעוררת מחשבות. במקרים רבים גם החולם עצמו מבין את משמעות חלומו רק אחרי שחשב עליו באופן מודע ושחזר אותו לנגד עיניו. במקרים אחרים החלום נשאר סתום עבורו. לחלום נתון יכולות להיות כמה פרשנויות, סותרות או משלימות זו את זו. החלום הוא מעין שיחה של החולם עם עצמו, ופרשנות של חלום היא המשך והתפתחות של שיחה כזו. מפגש שמעמת בין חלום לפרשנותו כמוהו כמימוש מפגש בין יוצר סרט לבין פרשנות שניתנת לו על ידי פרשן חיצוני. דוגמה לכך היא שיחתי עם דוד פרלוב בפרק 3, שבו אני מציע לפרלוב פרשנות ליומן. פרשנותי מנוגדת לדרך שבה הוא מתנסח ומתארת אותו כניגוד ליומן מעודכן, בתחילת שיחתנו. בהמשך השיחה פרלוב מקבל את פרשנותי.

כך אני רואה גם את המשמעות ואת החשיבות שבדיבור על סרט ופרשנות שלו. ההבדל העיקרי בין חלום לסרט הוא ההבדל בין שיחה פרטית בין אדם לבין עצמו לבין שיחה קולקטיבית בין יוצר לבין קהל צופיו, ובהמשך בין פרשן ומורה לבין קוראיו ותלמידיו. שיחה זו, גם כשהיא פרטית ואינטימית, מיועדת מראש לשיתוף של קולקטיב רחב יותר, ובהכרח הופכת את הצופים, את הזמן ואת

המקום לחלק מהיצירה עצמה. לכן חלום לא נשפט לעולם במונחים של איכות ועל פי אמות מידה וערכים אוניברסליים. סרט, לעומת זאת, נבחן לפי ערכים אוניברסליים, גם אם הם יחסיים, משתנים וסובייקטיביים. הרולד בלום, שתיאוריית "חרדת ההשפעה"[5] שלו נוכחת בפרקים שונים בספר זה, השווה בין כתיבת שירה לכתיבה על שירה, וניסח ב־1975 רעיון דומה לזה שניסח גודאר במוטו שמופיע בפתיחה: "ככל שמתארכת ההיסטוריה של הספרות, כל שירה [חזקה] הופכת בהכרח לביקורת שירית, כשם שכל ביקורת [חזקה] היא שירה בפרוזה".[6]

כחלק מהתיאוריה שלו, טבע בלום מושג מכונן, המופיע רבות בספר זה, של "קריאה משַבֶּשת"[7] (misreading). בלום טוען שכל פרשנות היא מעשה של "קריאה משַבֶּשת". לפיכך, אין פרשנות נכונה או שגויה של יצירה. כל פרשנות היא יצירה חדשה, שמנהלת דיאלוג עם היצירה המפורשת, וככזו, לא יכולה להיות נכונה או מוטעית. קיימת רק פרשנות חזקה או פרשנות חלשה.

בספר זה ליקטתי מבחר של מאמרים ומסות על קולנוע ועל

5. בלום הרולד, חרדת ההשפעה – תיאוריה של השירה, תרגם מאנגלית: עופר שור, עריכה מדעית פרופ׳ שולי ברזלי, רסלינג, תל אביב, 2008 (1966).
6. Harold Bloom, *A map of Misreading*, 1975, London: Oxford UP, p. 3
7. המושג misreading מורכב בתיאוריה של בלום וקיבל בעבר תרגומים שונים על ידי כותבי עברית. "קריאה משובשת", "קריאה שגויה", "פירוש שגוי מכוון", ראו למשל: רות קרטון־בלום, 2002, מאין נחלתי את שירי, עמ׳ 22, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, תל אביב. בתרגום חרדת ההשפעה לעברית, בחרה שולי ברזלי לאמץ את המונח "קריאה מנכסת", שהציע שמעון זנדבק (שם, עמ׳ 13, 27). אני השתמשתי בעבר ובוחר גם הפעם להשתמש ב"קריאה משַבֶּשת", מאחר ש"קריאה מנכסת" מכיל כבר פרשנות ספציפית של בלום לאקט השיבוש, ו"קריאה משובשת" יוצר רושם שהמשבש שוגה בהבנת הנקרא. "קריאה משַבֶּשת", לעומת זאת, מכיל את כוונת המכוון בשיבוש, אבל מותיר את משמעותו לאפשרויות שונות, גם כאלה שחורגות מהתיאוריה של בלום.

סרטים ספציפיים, שכתבתי בשנים 1988–2016. מאמרים אלה נכתבו בד בבד עם המחקר הקולנועי שלי וכחלק ממנו, ועם עבודתי כיוצר של סרטים עלילתיים ותיעודיים ועם היותי מורה לקולנוע. באופן טבעי, כתיבתי משלבת את עיסוקיי אלה ומתקיימת במתח שבין יצירה לפרשנות, בין החוויה לבין הדיבור עליה. אני רואה בלקט זה "קריאה משַבֶּשת" של הסרטים שבהם עוסקים פרקי הספר, כמו גם "קריאה משַבֶּשת" של תיאוריות קולנועיות שאליהן אני מתייחס ושבכליהן אני משתמש.

רוב המאמרים פורסמו בעבר, בבמות שונות. חלקם ראו אור בעברית, חלקם באנגלית בלבד ועדיין לא נחשפו לקוראי העברית, חלקם קיימים בהדפסה קשיחה וחלקם בהפצה דיגיטלית בלבד. חלקם התפרסמו במסגרות אקדמיות סלקטיביות ויוקרתיות וחלקם פורסמו במסגרות פופולריות יותר. לצורך פרסומם המחודש, הם שוכתבו, עודכנו ונערכו לקובץ זה. חלקם נכתבו במיוחד עבור הספר הנוכחי ורואים כאן אור לראשונה. המכנה המשותף לכל המאמרים הוא בחינת המבע הקולנועי של הסרטים הנדונים ויצירת זיקה הדוקה בין הפרשנות המבוססת על מבע קולנועי לבין ההתייחסויות ההיסטוריות, החברתיות, התרבותיות, הפוליטיות והפילוסופיות של הסרטים השונים. חיבור זה מאפיין את כתיבתי על קולנוע, ונובע, בין השאר, מהשילוב שאני מקיים בפעילותי המקצועית כבמאי סרטים וכחוקר אקדמי בתחום הקולנוע.

כשקיבצתי את המאמרים השונים שנכתבו בשלושת העשורים האחרונים, שאפתי לשמור על המודולריות של הספר, כך שכל פרק יכיל את עצמו בשלמותו, באופן בלתי תלוי בפרקים האחרים בספר. מצד אחר, השתדלתי להדגיש את המכנה המשותף בין הפרקים ואת הדיאלוג שנוצר ביניהם ומתפתח מפרק לפרק, ולהגביר את ההדהודים הפנימיים המעמיקים את הדיון בסוגיות שעולות בפרקים שונים ושחוזרות על עצמן לעתים מפרספקטיבות שונות ובהקשרים אחרים.

אם פתחנו בדבריו של אלכסנדר אסטרוק על תחילתו של עידן ה"מצלמה־עט", מן הראוי להזכיר שהיום, בעידן האינטרנט, היוטיוב והמכשירים הסלולריים, שבו כל אדם הוא יחידת הפקה והפצה עצמאית, חזונו של אסטרוק מתממש כפי שהוא היטיב לבטאו כבר ב־1948:

> הקולנוע ישתחרר בהדרגה מעריצות החזותי, מהתמונה למען התמונה, מהמיידי והקונקרטי של הנרטיב, ויהפוך לאמצעי כתיבה לא פחות גמיש ודק הבחנה מהשפה הכתובה. [...] עם התפתחות ה־16 מ"מ והטלוויזיה, לא ירחק היום שבו יהיה לכל אדם מקרן, וכל אחד ייגש לחנות הקרובה וישכור סרטים שייכתבו על כל נושא, בכל צורה. [...] הבעיה היסודית של הקולנוע היא כיצד לבטא מחשבה. יצירת שפה זו הייתה בראש מעייניהם של כל התיאורטיקנים והעוסקים בהיסטוריה של הקולנוע, מאייזנשטיין ועד תסריטאים ומעבדים בקולנוע המדבר.[8]

הכנות לצילומי הסרט החיים בינתיים (ענר פרמינגר, 2012).
צילום: יוני זינדל.

8. שם, שם.

שער ראשון
קולנוע ישראלי

מה שסרטים משקפים איננו האני מאמין המפורש [של אומה], אלא את המזג הפסיכולוגי [של האומה] – את הרבדים העמוקים של המנטליות הקולקטיבית שחבויה בתת־מודע הקולקטיבי.

זיגפריד קראקאור (מקאליגארי עד היטלר)