

סרטי הרגישות המתחנפת

ניסים נוטריקה*

תמונת ים על קיר, שלושה חלונות, גופה שרועה על הרצפה וזום אין של 45 דקות מלווה בזמזום מטריד מוגשת כעבודת קולנוע אוונגארד של האומן מייקל סנואו (*Wavelength*, אורך גל, 1967). נזכרתי שוב ביצירה זו שהקרין לנו יגאל בורנשטיין במסגרת שיעור קולנוע אוונגארד בחוג לקולנוע באוני' תל אביב שביקש לפני ההקרנה שנתרוקן מכל ידע מוקדם ונתרוקן מכל צרכינו שכן הדלת תנעל במשך 45 דקות לטובת הצפייה. לכאורה מדובר ביצירה העשויה להטריד כל בן אנוש גם אם הוא חובב אומנות ומוכן להיחשף לסטיות שונות של אומנים שמטרתם לזעזע את עולמנו המובן מאלינו. למרבה הפלא יצירה זו מפעימה ומרגשת בשל היכולות לחדד בקרב שוחרי אומנות את יכולת ההתבוננות, הניתוח והגדרה מחודשת של הפריים. תפיסת חלל משתנה, ותחושת זמן משולבים באופן מופלא באותו זום אין. נדרשתי לשוב אל היצירה מתוך תחושת דה ז'ו שיעוברת על הקולנוע הישראלי. לרגע נדמה היה שהקולנוע הישראלי נרפא מפצעי הבררות שאפיינו את לידתו המיוסרת.

* סרטו של ניסים נוטריקה רסיסי אהבה יצא לאקרנים ב-2011. המאמר נכתב בפברואר 2012.

בראשית היה מיתוס

נרטיב העל הציוני שירת במשך שנים רבות את האידיאולוגיה הציונית ופרנס את המאווים האידיאולוגיים אותם רצו ראשי הציונות להנחיל ולהשריש בקרב באי המדינה הצעירה. לצורך הגשמת החלום הציוני לא בחלו אלו בכל אמצעי התעמולה האפשריים, והשימוש הציני בעולים/מהגרים שלא מכבר באו, הזכיר לעיתים מתודות של משטרים אפלים מהעבר הלא רחוק. קהות החושים והציניות שלוותה בדרך אל המטרה- גיבוש הקולקטיב - היו מעבר לכל דמיון. השיא הגיע בשלהי שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים בדמות השימוש בניצולי השואה. לא די בטראומה שעברו, ובצלקות הנפשיות שליוו את החזרה המופלאה שלהם לחיים, הציונות גייסה אותם למטרת העל והציבה אותם כגיבורי הנרטיב הציוני בסרטים דוברי אנגלית שייעודם לפתוח את כיסי "האחים" האמריקנים, שמן הסתם היו אמורים להזדעזע מהחומר האנושי שבו נשטפה מדינת היהודים הצעירה והתוססת. מגמה זו שלוותה את התפתחות התרבות הישראלית זכתה לביקורות על חד צדדיותה ועל העדר קולות אחרים ונוספים בחברה הישראלית.

מי שהיה מהראשונים שהעזו להציב אלטרנטיבה היה מחזאי צעיר, ניצול שואה, שבצעד נועז קיבץ חמישה מערכונים, כמה חברים שידעו בערך מהו קולנוע ויצאו בצוותא למשימת התאבדות בדמות הפקת סרט שנקרא *סאלח שבת*. דרך הסרט נקם קישון, מבלי לדעת, את נקמתם של ניצולי השואה. הוא נקם בתרבות שגייסה את בני קבוצתו אל נרטיב העל ולשם כך

הציגה אותם כסדרה של סטראוטיפים שליליים תוך התעלמות מהכוחות האדירים שגילו בניסיון להתחיל בחיים חדשים. בהתחשב בכך שמדובר היה בשנות השישים, אפרים קישון שהיה התסריטאי והבמאי, מנחם גולן המפיק וחיים טופול השחקן הראשי חשבו שהם נכנסים מראש למשימת התאבדות. תרבות הקולנוע בישראל עדיין הייתה בחיתוליה, "ז'אנרים" היא מילה כמעט לא מוכרת והאוכלוסייה פצועה וענייה. אבל לצידם עמד החזר ממשלתי שבעזרתו יכלו לגייס את המימון הנדרש להפקת הסרט. הסרט מספר את סיפרו של סאלח, עולה מאחת מהארצות האיסלם, אב למספר ילדים שאיננו ברור לו ועונה לרצף של סטראוטיפים שליליים - הוא פרימיטיבי נלעג, בטלן, אינו אוהב לעבוד וכל מה שהוא מבקש שהמדינה תיתן לו זה שיכון בעוד הוא מכלה את זמנו במשחקי שש בש ושתיית ערק במעברה.

אבל הצגת דמותו הסטריאוטיפית של סאלח לא הפכה לכלי שרת בידי התעמולה הציונית, במסע חניכה ציוני, כפי שעשו הסרטים בשנות הארבעים והחמישים, שכן קישון הפליא להצליף בסאטירה מושחתת באנשי היישוב, בממסד הנוקשה, במפלגות המושחתות ובאנשי הקיבוץ הבטלנים אף הם.

הקרנת הבכורה של הסרט הייתה אסון ליוצריו ושותפיו. כמות הביקורות השליליות להן זכה הסרט גרמו לקישון לחשוב לגנוז את היצירה המחפירה, שחתרה תחת התדמית של ישראל היפה וניפצה לרסיסים את דמות הצבר והקיבוץ. הפוליטיקאים הזדעזעו מול המראה שהציב בפניהם קישון ודרשו שהסרט לא יעבור את גבולות המדינה, בשל הרושם המוטעה שיתקבל בקרב הצופים מעבר לים. מבקרי הקולנוע הזדעזעו אף הם וטענו כנגד

הוולגריות של הסרט והצטרפו לדעת הפוליטיקאים בדבר אי הפצת הסרט בחו"ל.

לפני כשנתיים הוזמנתי להנחות ערב הוקרה שנערך לכבוד מנחם גולן, וסיפר בין היתר על הפקת סאלח שבת. לדבריו בתום הקרנת הבכורה, הוא ושותפיו חשו מושפלים ונבוכים מול גל הביקורות השליליות. בצר לו לקח את הסרט ונסע לחבריו באנגליה לנסות את מזלו שם. באמצע ההקרנה הסתובב לאחור וחשכו עיניו- כולם נרדמו. בתחושת מפלה וכישלון חזר גולן לארץ והחל עם שותפיו להקרין את הסרט בקולנוע פאר, תוך ימים השתרך תור עד לקצה הבניין שנמשך חצי שנה.

הסרט שנודה על ידי המבקרים ומילא פחד את הפוליטיקאים משך לקולנוע כמיליון מאה ושמונים וארבעה אלף צופים כשבישראל היו באותה עת בקושי היו שני מיליון תושבים. הצלחותיו לא נשארו בגבולות הארץ ועל אף חרדתם של הפוליטיקאים זכה הסרט בגלובוס הזהב והיה לסרט הישראלי הראשון שהיה מועמד לפרס האוסקר האמריקאי. הסרט מותג כסרט מעמדי ולימים הוכתר כסרט בורקס ארכיטיפי.

הצלחת הסרט סללה את הדרך להפקת סרטים שבמרכזם קונפליקט עדתי, סרטים שמילאו את המסך בשנות השישים והשבעים בתקופה שנתפסת במחקר הקולנוע כ"תור הזהב של הקולנוע הישראלי" בשל הצלחתם האדירה בקרב קהל הצופים. בסרטים אלו הוצג לרוב הפרוטגוניסט כפרחח מהשכונה שמתאהב בבת טובים ומצליח להערים על כולם ולזכות בה ובחיי אושר ועושר. שילוב של סגנונות קולנועיים, חוסר הידוק בעלילה, דמויות לא מפותחות

ומוזיקה רקע נון דיאגטית, לא מנעו מהקהל הישראלי לנהור לבתי הקולנוע ולהנות מפיסת מלודרמה קומית משעשעת שהשכיחה ברבים את תלאות החיים; אסקפיזם במיטבו.

הוולגריות המעמדית והעממית לא נשאה חן בעיני המבקרים ולא בעיני יוצרים שאך זה סיימו את לימודי הקולנוע בפריז או בלונדון (בהעדר מסורת ותרבות קולנועית מקומית לא הייתה ברירה אלא לפנות לחו"ל על מנת לרכוש השכלה קולנועית). הללו הושפעו מהתרבות האירופאית בעלת המסורת ארוכת השנים והתפעלו בעיקר מזרם קולנועי חדש שצמח בצרפת בשלהי שנות החמישים וחתר תחת הקולנוע הקונבנציונאלי - הגל הצרפתי החדש. הייתה זו קבוצה של מבקרי קולנוע שהתקבצו תחת מטרייתו של אנדרה בז'ין שערך את המגזין **מחברות הקולנוע** והציבו לעצמם למטרה לנסח מחדש שפה קולנועית ואמירות חתרניות בעלות מסר חברתי. הם שפיתחו את תיאוריית היוצר, האווטר שאחראי ליצירתו ולאמירתו הקולנועית והחברתית. מעבר לשבירת הקונבנציות הקולנועיות הקלאסיות, הגל הצרפתי החדש ביטא את רחשי הנפש של אנשי השוליים, בדרך כלל של אנשי הגדה השמאלית שהפכו את הקולנוע לאמירה אמנותית אישית הן בנרטיב והן בסגנון הוויזואלי. רבים מאנשי הקולנוע הישראליים הוקסמו מכך ואימצו בחום רב את הסגנון שטוו אנשי הגל החדש. יוצרים שמאסו בקולנוע הפופולארי המעמדי ובסרטים הלאומיים וההרואיים מצאו את הנישה למכאוב ליבם, ולימים נקראו אנשי "הגל הישראלי החדש". חבר הקבוצה הישראלית ג'אד נאמן, יוצר וקולנוען, הפליא להמציא לחבורה שם המתאים לרוח התקופה "**סרטי הרגישות החדשה**". דור תש"ח

התעורר בשנות השישים וניסה להתרחק מהכוחניות וקידוש המוות שליווה את הסרטים בראשית ימי המדינה.

הסרטים שיצרו במאים אלו אכן הציגו רגישות הסותרת את תפיסת העולם שבנה הקולנוע ההרואי הלאומי והתרחקו מהמלודרמה שהציגו סרטי הבורקס. הרגישות באה לידי ביטוי במיאוס בעיסוק מיליטנטי, בחזרה לנשיות ורכות שאפיינו את יהודי הגולה, בסלידה מדמות הצבר הכל יכול והעדפת אנטי-גיבור אומלל ואבוד על פניו. הרהורי ליבם של היוצרים באו לידי ביטוי במבע הקולנועי המהורהר, המתבונן, המחקה את יוצרי הגל הצרפתי שאפיינו את המבע הקולנועי החדשני בהתאם לרוח שנשבה בגדה השמאלית של נהר הסיין. אך עם כל ההתבוננות וההרהור, המושג "הרגישות החדשה" מעיד על הסתגרות במחוזות רגש מערביים והעדפתם עשרות מונים על פני הרגש שהוצג בסרטים העממיים שפרחו לצידם, כאילו להם אין זכות לרגש, או אין ביכולתם להביע רגש.

העיניים, אם כך נישאו מערבה מכאן. רחוק מהלבנט ומהייצוג של המזרח בחברה הישראלית, תוך סלידה מניחוחות הבורקס שעלה באפם ואולי לא נעם להם, אך וודאי נעם למאות אלפי צופים שנהרו בהמוניהם לקולנוע כדי להפיג את המתח ולזכות בקומדיות רפלקסיביות ובהומור קרנבלסקי, ששעשע את הצופים וגרם להם לרצות עוד.

כך נוצרה אליטה קולנועית הבנויה על הנגדה ועל דרך השלילה. אנשי הגדה השמאלית הישראלית חיים במזרח התיכון וליבם במערב. צופים בלבנט דרך עיניים מערביות. זהו מאבק שבו צד אחד טוען לעליונות אומנותית

ומוסרית. זה קולוניאליזם חברתי ותרבותי, שלמרבה הצער עדיין קיים בחברה הישראלית אם כי באופן מוצפן.

ואלה שמות...

הדיכוטומיה הזו שהוצגה בשנות השישים לא התפוגגה עם השנים וניתן למצוא אותה גם בימינו למרות שהקולנוע הישראלי ברבות השנים הפך פוליפוני, רב-ז'אנרים וסגנונות. אחרי שנות השמונים והתשעים בהם נוצר נתק בין הקולנוע הישראלי לקהל, עד שהגיע *חתונה מאוחרת* של דובר קוזאשבילי (2001) והחזיר את האמון ביצירה קולנועית מסחרית בישראל. ישראלים רבים שהדירו עצמם מהקולנוע הישראלי החלו לחזור אליו בהמוניהם. לא מעט סיבות תרמו לכך ובין היתר חוק הקולנוע שאפשר שקט תעשייתי לזמן מה, ערוצי הטלוויזיה המחויבים על פי חוק לתמוך בקולנוע ועוד. אך בעתות משבר, הערוצים השונים התחמקו מאחריות לתמיכה קולנועית ובהעדר מימון נוסף לסרטים יצאו קולנוענים רבים לרעות בשדות זרים. כך, בעידודה של קרן הקולנוע הישראלי והעומדים בראשה, כתריאל שחורי ודוד ליפקינד, נטוו לאורך שנים קשרים עם קרנות אירופיות ובמיוחד צרפתיות וגרמניות שבתקופות מסוימות תמכו בקולנוע ישראלי הרבה יותר מכל ערוצי הטלוויזיה יחד. התמיכה מחו"ל הובילה גם להצלחות קולנועיות בפסטיבלים ברחבי העולם ועיני הקולנוענים נשואות מערבה ומכוונות לפסטיבלים השונים המחבקים את הקולנוע הישראלי. לשני הגורמים הללו, שיש בהם משום ליטוף לאגו המקצועי והאומנותי של יוצרי הקולנוע הישראליים, יש מחיר לא קטן.

כדי להיכנס לתהליך קופרודוקציה יש לחבור למפיק מקומי כדי שיפנה לקרנות בארצו, ולמעשה לצרף שותף נוסף לסרט. למפיק המקומי יש דעה ורצון משלו וכדי לזכות בכספי קרן מקומית התסריט צריך לדבר לקהל מקומי ועל כן זקוק לשכתוב והתאמה. היוצר הישראלי מוצא עצמו מאבד את שליטתו על הסרט שלו.

התאמה לאמנות מקומית, צרפתית, גרמנית או קנדית מחייבת את היוצר לא רק להתאים את הסיפור לארץ היעד, אלא גם לשנות את התפיסה הוויזואלית שתתאים לקהל המקומי (ע"ע גל צרפתי חדש). וכך, בצר להם (או במתכוון) מוכרים קולנוענים ישראלים את נשמתם וליבם לטובת שיתוף פעולה כלכלי מחד והצלחה בפסטיבלים בין לאומיים מאידך.

הפליא לתאר זאת שמי זרחין בכנס קולנועי שנערך לפני שנתיים בירושלים כשכינה את המהלך בתואר "קניבליזם". זאת לאחר כמה מפגשים שערכו הוא ומפיקיו עם גורמים צרפתים על מנת לצרפם לאחד מסרטיו החדשים. קניבליזם על שום מה? הפרטנרים הפוטנציאליים התנו את תמיכתם ושיתופם בכך שזרחין ישנה את המבע הקולנועי של הסרט ויתאים אותו לפסטיבל קאן. זרחין, במאי ותיק ומוערך בחר שלא למכור את נפשו ואמונתו הקולנועית וסירב לגעת בסרט ולהתאימו לרצון הצרפתי. מול האמת המקצועית של זרחין, נמצאים רבים מהיוצרים הישראלים הממהרים להגיד כן ומוכרים את חזונם האמנותי ואת נשמתם תמורת שיתוף פעולה כלכלי והבטחה להשתתפות בפסטיבל זה או אחר.

נא לא לטעות – השתתפות בפסטיבלי קולנוע הינה יקרת ערך במיוחד עבור קולנוענים, אבל היא איננה חזות הכל.

מצד אחד, היוצר רוצה להביע את הרהורי ליבו מצד שני הוא משנה את אמצעי המבע שיתאימו לקהל מעבר לים. זהו אינו קולנוע אישי-ישראלי כי אם בינלאומי. זו איננה "רגישות חדשה" כי אם "רגישות מתחנפת".

יוצרי סרטי הרגישות החדשה פעלו מתוך כאב פנימי עמוק ותוך תחושת תסכול נוכח התנפצות אשליית הקולקטיב ומיתוס הצבר. ג'אד נאמן כינה זאת פני גבס / מסכת המוות, והציג מבט על התהליך שעבר על יוצרי הקולנוע האישי בני תקופתו שנולדו למציאות קשה של מלחמה וקוממיות והיו עדים למוות של חברים שלחמו לצידם. הוא טען שבני דורו עטו פני גבס-מסכה שתגונן עליהם מפני המוות, והסרטים האישיים שיצרו מבטאים בין היתר טראומה של מוות ואובדן. מול הטיעון הפסיכולוגי של אותם בימאי "הרגישות החדשה", שחוו את טראומת המוות, בימאי "הרגישות המתחנפת", מכוונים את סרטיהם גבוה מעל ראשו של הצופה הישראלי, וקוצרים הצלחות מרשימות בפסטיבלים שונים אך נכשלים במבחן הצופים בישראל.

ויקרא פוגש את במדבר

החלוקה בין סרטי "ארט האוס" לבין סרטי "מיינסטרים" ישראליים איננה דיכוטומית. לדוגמא הסרט *השיטל* (נדב לפיד, 2011), הוא ביטוי לעבודת קולנוע אוונגרד מבית מדרשו של מייקל סנואו שהזכרה לעיל, וכזו המציעה מבט ייחודי למתבונן ביצירת אמנות של היוצר שלא מכוון כלל לקהל הצופים

הישראלי הממוצע (גילוי נאות, ליוויתי את היוצר נדב לפיד בסרט הגמר שלו *החברה של אמיל* בסם שפיגל, הוא ניחן בכישרון רב וכבר אז קרץ לקהל הצרפתי). מבקרי קולנוע התלהבו מסרטו של לפיד שקצר הצלחות בפסטיבלים בחו"ל, מה שגרם למפיצי קולנוע להפיץ את הסרט לקהל הרחב בישראל. רבות דובר על הנבואה של לפיד המוצגת בסרט והמגשימה את עצמה בצורת המחאה החברתית ששטפה את הארץ בקיץ האחרון.

כל קולנוען חייב לשאול את עצמו שתי שאלות חשובות טרם יציאתו

לעבודה:

מה? ואיך? שאלות פשוטות לכאורה אך טומנות בחובן את המהות העיקרית של אמירת היוצר, מה אני רוצה להגיד לעולם? איזה סיפור אני רוצה לספר? איך? באילו אמצעים אני רוצה לספר את הסיפור שלי, איזה סגנון אבחר, מה הסגנון המתאים לסיפור? אילו אמצעי מבע מתאימים לסיפור?

בדרך אל ה"איך" יש מהמורות רבות, לכל קולנוען יש חלומות על סרט מושקע בעל אמצעים וכמעט ללא הגבלות. אולם ההיתקלות עם תקציב נמוך, מפיקים לחוצים וסד עבודה צפוף גורמים לוותרים רבים הבאים לידי ביטוי באיכות היצירה בדרך כלל. ה"איך" משנה צורה.

לפיד בחר בסגנון המלווה אותו עוד מימי בית הספר סם שפיגל, סגנון עקבי באמירה ובאמצעי המבע. סרטו העלילתי הארוך הראשון סחף את מרבית מבקרי הקולנוע שהתלהבו מהסגנון האירופאי שלו. מבקר הקולנוע והבלוגר יאיר רווה אף הפציר בקוראיו לרוץ לראות ולהוקיר את הקולנוע הישראלי, רק

ששכח לציין כי מדובר בעבודת אוונגארד קולנועי יותר מאשר קולנוע המשתייך למיינסטרים.

כמות הקיטונות שעלו מהטוקבקים של אותו בלוגר ושל מבקרים נוספים הייתה מעבר לכל דמיון. המלצת המבקר/בלוגר ביטאה את טעמו האישי ואת הגישה האירופוצנטרית שבה הוא לוקה כמו רוב המבקרים הישראליים. רבים מהם, כמו רווה, מיהרו להשוות את "השוטר" לסרטי הגל הצרפתי החדש וברכו על הרעננות הקולנועית הנושבת ממנו, מה שגרם לקהל, שלא הצליח לאהוב את התוצר, להתרעם עוד יותר.

וזו איננה הדוגמה היחידה. וכך, כיום, חוזר על עצמו אותו מצב שהופיע משנות השישים ויצר נתק בין המבקרים והקהל- המבקרים נאחזים ביצירות בעלות ניחוח אירופי והקהל מדיר את רגליו מהן. וכך, מבלי לשים לב המבקרים גורמים נזק בל ישוער לקולנוע הישראלי. בתוך עמי אני יושב, מכרי כמו גם הפסיכולוג שלי, רופאת הסוכרת, רופאי העיניים והשיניים שאני מבקר אותם תדירות ומחליף איתם מילה או שתיים על תרבות, הצרו על כך שנשמעו לאותם מבקרים והלכו לראות את הסרט ונחלו אכזבה מרה, והם אינם הקהל הממוצע שמסתפק בבהייה בתכניות כמו "האח הגדול", הם צרכני תרבות מקומית.

כמה מילים על הערת שוליים

זכייה בפסטיבל קאן, זכייה בשלל פרסים באופיר הישראלי, מועמדות לאוסקר האמריקאי, מעל 300 אלף צופים ישראלים, רכישה להקרנה ברחבי

תבל, כל אלו לא עמדו בפני מבקר הקולנוע של עיתון הארץ, אורי קליין, שהגדיר את הסרט *הערת שולים* החמצה. לעומת זאת וללא כל משוא פנים (קליין העיד על עצמו כידיד משפחת לפיד, ובשל כך היה צריך לפסול את עצמו) הגדיר קליין את *השוטר* "חכם ואף מפתיע" ואף רמז לקהל הישראלי שיידע להעריך אותו.

האמבוש שערך יוסף סידר לקליין בעת ראיון שהנ"ל ביקש לקיים אתו לקראת יציאת הסרט, מתברר היום כמעשה נבון ומחושב מצד קולנוען מוערך ורב הישגים. קליין העיד על עצמו שהגיע לראיון מצויד בטייפרקורדר מהדור הישן כדי לערוך את הריאיון. מסוגיית הטייפרקורדר ניתן להסיק מסקנות רבות בדבר חוסר היכולת של המבקר המקובע והמיושן שאינו יכול להשתחרר מכבלי שנות השישים ואף לא מהטכנולוגיה המיושנת.

התעלמות מוחלטת מסגנון קולנועי מובחן, מאמירה חברתית נוקבת, מרפלקסיביות ומאינטרטקסטואליות הן באמצעי המבע כמו בחירת המוזיקה, סגנון העריכה ועוד אלמנטים קולנועיים ואינטלקטואלים מרהיבים המאכלסים את יצירתו של סידר, מסגירה את עולמו הצר של המבקר שמונע או מפחד קולגיאלי, או שמוגבלותו הקולנועית חופפת למוגבלותו הטכנולוגית. חרף ביקורתו האוהדת ל*השוטר* והלא אוהדת ל*הערת שולים*, הרי שהמספרים של שני הסרטים וההישגים מעידים בעד עצמם ומבהירים שוב את הפער שבין מבקרים לצופים בישראל.

הגישה הפוסטקולוניאלסטית של חלק ממבקרי הקולנוע מסגירה את יחסם (או חוסר התייחסותם) לפריפריה חברתית ותרבותית בחברה הישראלית. מאוד קל

למבקרים לקטלג סרטים למגרות ידועות מראש. כל כוונה של יוצר לתאר פסיפס חברתי שונה מהידע הבסיסי של מבקרי הקולנוע שולח אותם אל מחוזות הידע הישנים והטובים אותם למדו במסגרת לימודי הקולנוע, מבלי להתייחס לתרבות, לאמירה החברתית, למגדר ולשוליים חברתיים החיים בקרבנו.

שלושה סרטים שנעשו כאן לאחרונה, *אחותי היפה* (מרקו כרמל) *הפנטזיה של סימיקו הקטן* (אריק לובצקי) ו-*רסיסי אהבה* של כותב שורות אלו חידדו את הפער שבין עולמם של המבקרים לבין דרישותיו ורצונותיו הקהל. שלושת הסרטים אינם דומים וההתייחסות הביקורתית שונה לכל אחד מהם, *אחותי היפה* אף קיבל מספר מחמאות ובצדק, אבל מבקרי הקולנוע ותיקים וצעירים כאחד נכנעו לדעות הקדומות באשר לקולנוע הישראלי ורצו ישר אל מינוחים המוכרים להם מהימים בהם למדו קולנוע – "סרטי בורקס". הם התעלמו מהדיון החדש בסרטים אלו בסוגיות של זהות מזרחית ומיהרו לקטלג אותם כסרטים עממיים וכמובן למתוח עליהם ביקורת בשל "עממיותם". יוסף רז במאמרו "לביים מחדש את האובדן" דן בסרט *כיכר החלומות* (בני תורתי 2001) ומעלה סוגיות הקשורות בהדרת התרבות המזרחית מהחברה הישראלית, הסרט שעלילתו רפלקסיבית אף היא, מספר סיפור שכונתי ואת סיפור האהבה המוחמץ של אמם של שני גיבורי הסרט דרך הקולנוע ההודי שהיה מפלט אסקפיסטי בשעתו ואשר גיבוריו מפיחים חיים בשכונה דרך בית הקולנוע של אביהם שנסגר עם מותו. (בתחילת הסרט מופיעה כתובית: "לדור ההורים באהבה"). רז מגייס לטענתו את פרויד ומשנתו הסדורה באשר

למלנכוליה. בהקשר של הסרט רז טוען כי התרבות הישראלית לוקה במלנכוליה אתנית, דהיינו החברה הישראלית הסירה מעליה את התרבות המזרחית בלי להתאבל עליה ולכן הפכה למלנכולית. הסרט של תורתני לדעת רז, מתיר את המלנכוליה האתנית של דור ההורים, דור ראשון להגירה ומאפשר את קיומו בתרבות הישראלית.

נדמה כי דבר לא נשתנה וכי המלנכוליה לא רק שלא הותרה, אלא הולכת ומעמיקה עם השנים עד כי נדמה שלא הפנמנו דבר ולא למדנו כלום. כל נגיעה העוסקת בתרבות שונה מהקונבנציה המוכרת ומההגמוניה המקובלת לוקה בעיני המבקרים באתניות יתר ונזרקות אל מחוזות הבורקס. כל ניסיון התבוננות מעבר לכך לא צולח את הקיבעון.

יאיר רווה למשל, גוזר גזרה שווה בין הסרט *אחותי היפה* לבין הסרט *דסיסי אהבה*. שניהם שונים בתכלית הן באמירה הן בהבעה הקולנועית, אבל שניהם עוסקים באהבה מיוסרת ולא מקובלת. עבורו זה מספיק. בכך הוא מסגיר את מוגבלות הידע החברתי והתרבותי שלו באשר למגזרים שונים, את חוסר העניין שלו ברב תרבותיות ובקבלת האחר בחברה הישראלית. רווה שהטיף לקהל קוראיו לרוץ ולצפות בסרט *השוטר*, טען כלפי הסרט *הפנטזיה של סימיקו הקטן* שהוא כתם לקולנוע הישראלי. הוא הזהיר את הקוראים שלו מפני *דסיסי אהבה*, *האמא של ולנטינה* (אריק לובציקי ומתי הררי) ו-*פלייאוף* (ערן ריקליס) שעוסקים בקבוצת מיעוט נוספת-ניצולי שואה וקבע עבורם כי הם "הולכים לסבול קשות" באם יצפו בסרטים אלו, משל היה מבקר מסעדות המזהיר את קהל סועדיו מפני מזון קלוקל שאינו ניתן לעיכול.

רווה, הנמנה על הדור הצעיר של המבקרים, מסרב להתיר את המלנכוליה התרבותית ונאחז באטימות אופיינית בקולנוע הקרוב לליבו ולטעמו, מבלי לנסות להבחין במגמות הרבות שיש כיום בחברה ובקולנוע הישראלי. רגש ודמע הם שם רע למבקרים האוהבים את הריחוק הקריר שאופיין בסרטי הגל החדש והועתק לקולנוע האישי הישראלי.

עיניו של מבקר הקולנוע של מעריב, מאיר שניצר, עדיין דומעות מהביקורת שהעלה על הסרט *דסיסי אהבה* שבאיווחת הקלדה הזכיר לו את ימי הבורקס העליזים ואת המלודרמות של ג'ורג' עובדיה. בדומה לרווה הוא מסתייג באופן מוחלט מרגשנות יתר, כאילו הקולנוע הישראלי צריך לעבוד על פי "קוד שניצר את רווה", הפועלים ברפלקס מותנה מבית מדרשו של פבלוב. דמע, רגש ואתניות מקפיצים את פעמון האזהרה ומגירת הבורקס נשלפת להשוואה עכשווית ללא כל אבחנה מקצועית, סימבולית או חלילה נרטיבית.

גם שמוליק דובדבני, מבקר הקולנוע של אתר YNET לא הצליח להתרגש, ואף מתיימר לייצג את הצופים באשר הם ולייצג את רגשותיהם, כאילו מחוזות הרגש שמורים רק ליודעי ח"ן. לעומת זאת הפליג בשבחי הרגש של הסרט *השוטד* שכל אמצעי המבע שלו מרוחקים עד כאב וקור מצמרר. דמעותיו של דובדבני זולגות הישר אל נהר הסיין, ואך ברור שזולגות הן מהגדה השמאלית.

וברשותכם מורי ורבותי

מבקרי קולנוע ותרבות חייבים להכיר את מכלול החיים בתרבות בה הם חיים. זאת בעיני חובה מקצועית ומוסרית. מורן שריר מבקר הטלוויזיה של עיתון הארץ, בדרך כלל כותב ביקורות מרתקות ומעניינות. בקיץ האחרון עלתה לאוויר הסדרה *סברי מרנן* של חברת קשת אחת מזכייניות הערוץ השני. בלי קשר לביקורות ואיכות הסדרה (שעוסקת במתחים עדתיים שבין מזרח ומערב) פתח למחרת שריר את ביקורתו במילים הללו: " אינני יודע מהו סברי מרנן, מעולם לא נתקלתי במושג זה, אז הלכתי לברר ומצאתי ש...".

אינני יודע מהו גילו של שריר, ניתן להניח כי עבר את גיל העשרים, ומשמש כמבקר תרבות של אחד העיתונים הנחשבים בארץ, שהכריז ביושר שאינו מכיר מושג מסורתי/דתי הקשור למסורת ולתרבות הישראלית. ניתן להסיק מכך שאנשים העוסקים בתרבות במקומית אינם בקיאים בה ולכן העיסוק והביקורת שלהם אינה יכולה להיות מהימנה או בעלת עומק בשל חוסר ידע בסיסי. כאן לא מדובר במזרח או מערב, דתיים חילוניים, או זרים ואחרים בחברה הישראלית, אין מדובר בפרקי הלכות ומשניות מהתלמוד הבבלי, אלא באחד הסמלים המאפיינים את המסורת היהודית והישראלית. יתכן כי אנשים חילונים מן השורה אינם יודעים מהו סברי מרנן - זאת זכותם. אבל מי שעוסק בחקר וביקורת של התרבות המקומית חייב בזאת.

דוגמה נוספת הוא ראש מדור קולנוע של אתר וואלה, אבנר שביט. לא די שאיננו מעורה בתרבות הישראלית, אלא מפגין חוסר ידע משווע בתרבות שאיננה ידועה לו. ערן בן זאב בוגר ניסן נתיב, שחקן תיאטרון מוערך, בנו של

גדול שחקני ישראל מרדכי בן זאב ז"ל, מוצג על ידי שביט "כאיש ערוץ הספורט לשעבר"; ריימונד אמסלם אחת השחקניות המוכשרות והעסוקות בארץ מוגדרת בפיו "פרודיה לרונית אלקבץ; התסריט של הסרט *דסיסי אהבה* מושווה על ידי שביט לסרט קסטות משנות השמונים ומוגדר על ידו כמוציא שם רע לעדות המזרח. באמירה נחרצת זו שביט מנציח את הגישה הפוסט קולוניאליסטית המתיימרת לדבר בשם המזרח. יתרה מזאת שביט מתיימר לדבר בשם הרב תרבותיות שזרה לו ולשפתו. הקלות הבלתי נסבלת של הרדידות המונצחת במדור תרבות של אתר אינטרנט חשוב זה זועקת לשינוי בהרגלי התרבות. שביט, שצייץ בטוויטר שעתה הוא עוטה את הכובע האישי, והכריז כי הוא גאה בנדב לפיד ובסרטו *השוטד*, מסגיר את המגמתיות חסרת האיזון במקצועו. באותה נשימה אף לעג לצופה ירושלמי שלא הבין את הסרט *השוטד* ותהה בפני המקרין אם לא התבלבל בסידור גלגלי הסרט. הלעג המתנשא הזה לכל מי שאיננו נמנה על מיליה קולנועי מסוים משקף את ההתנהלות של מבקרי ועורכי התרבות בישראל. אוי לנו ולמדרון החלקלק אליו מכוון שביט את התרבות הישראלית. לא נותר אלא להצר על כך.

שובר גלים חדש

לא די שמבקרי הקולנוע חורגים מהמנדט שניתן להם בדבר המלצה לסרטים (וחוטאים בכך לכל אורך הדרך) הם גם מעלים טענות כלפי קרנות הקולנוע על אופן האישור סרטים להפקה כמו גם קבלה או אי קבלה של סרטים לפסטיבל. הסד שבו עובדים מנהלי הקרנות הוא צר ואיננו מתגמל כלל.

מתוך 180 תסריטים לערך, המוגשים בשנה יש באפשרותם לאשר בין שמונה לעשרה סרטים. לא מעט יוצרים מתוסכלים מסתובבים בקרב הקהילה הקולנועית עם תסריט טוב או מצוין אך לא מצליחים לעבור את המשוכה התקציבית.

למנהלי הקרנות מכלול שיקולים ומגבלות, כך שאינם זקוקים לביקורת נוספת מצד מבקרי הקולנוע שמעלים מידי פעם את הטענה למי ולמה אישרו תסריט זה או אחר. טענה נוספת מעלים המבקרים כלפי מפיצי הסרטים, אשר, לטענתם, לוקחים כל סרט ישראלי להפצה, ללא כל סינון או בקרה. טענה תמוהה וחסרת היגיון. לו קהילת הקולנוע הייתה נדרשת לדעת מבקרי הקולנוע הרי שסרטים בעלי אפיונים שאינם מערביים לא היו מאושרים כלל בקרנות, לא היו מתקבלים לפסטיבלים, ולא היו למפיצים סרטים להפצה והקרנה.

ברשותכם מורי ורבותי מבקרי הקולנוע – אין זה עניינכם. אינכם נדרשים לעניין זה, אינכם נמצאים במכלול השיקולים וקבלת ההחלטות, לא של מנהלי הקרנות ולא של מנהלי פסטיבלי קולנוע ולא של מפיצי סרטים, רדו מזה. תחת זאת נסו לחשוב כיצד אתם משרתים את ציבור הקוראים ההטרוגני שלכם, ויתרה מזאת - חישבו כיצד אתם מועילים לקולנוע הישראלי על מכלול הקולות העולים בו, גם אם לעיתים אין ביכולתכם להתחבר רגשית, רעיונית ומקצועית.