

הקולנוע הישראלי – לאומי או אישי? או: בין מציאות להזיה

אורי קליין

לבמאי רוברט אלטמן בצעירותו, אלא לדמות של נער מתבגר בסרטו של זוהר, המתגאה באבר המין המרשים שלו.

התופעה הזאת אינה בלעדית לסרטו של זוהר. היא מאפיינת גם חלק ניכר מהקומדיות העממיות, שהופקו בשנות ה-70 וזכו לכינוי "סרטי בורקס". אני מתפלא ומתפעל בכל פעם מחדש לנוכח הבקיאיות שצעירים עכשוויים מגלים בדיאלוגים ובדקויות הקומיות של סרטים כגון צ'רלי וחצי (1974) וסנוקר (1975) של בועז דוידזון, גבעת חלפון אינה עונה (1976) ושל אגר (1979) של אסי דיין או הגונב מגנב פטור (1977) וטעות במספר (1979) של זאב רווח. כאשר ערוץ 2 שידר לפני כשנתיים סדרה של סרטי בורקס בזמן צפיית שיא, היתה זו אחת מהצלחות הרייטינג של אותה תקופה.

אבל ההבדל הוא, שבעוד שההתרפקות היום על סרטיהם של דוידזון, דיין, רווח ובמאים נוספים מהווה מעין ריאקציה לולזול, להתעלמות ולפעמים אפילו לגינוי, שליוו בזמנו את יציאתם של הסרטים האלה לאקרנים (וזה תופעה מורכבת, שראויה לדיון נפרד), היחס למציצים מעיד על המעמד התרבותי האמביוולנטי שיש לסרטו של זוהר בתולדות הקולנוע הישראלי כפרט, ובתולדות התרבות הישראלית הפופולרית ככלל. למרות שהסרט לא התקבל בזמנו באהדה ביקורתית אחידה וגורפת, וגם לא היה ללהיט קופתי בצאתו לראשונה לאקרנים (וגם זו תופעה המאפיינת סרטי פולחן), לא התייחסו אליו מעולם כחלק מתופעת סרטי הבורקס. במלים אחרות, היחס אליו, גם מצד אותם מבקרים שהתייחסו אל הסרט בביטול, הביע א-פריורי כבוד רב יותר לסרטו של זוהר מזה שהופגן כלפי קומדיות אחרות שהופקו באותה תקופה. היו לכך כמה סיבות. בעיקר, ההיסטוריה של זוהר עצמו, שסרטיו, קודם למציצים, שילבו בין קומדיות עממיות (השכונה שלנו, 1968, מוישה וינטילטור, 1969) לסרטים שהיו לכאורה בעלי יומרה אמנותית גבוהה יותר, ומה שהיה עוד יותר משמעותי בנוף התרבותי של אותה תקופה, התייחסו לכמה מהתופעות הקולנועיות הבולטות והיוקרתיות של אותן שנים.

אקלקטיות סגנונית

חור בלבנה, סרטו העלילתי הארוך הראשון של זוהר (1965) נוצר במוצהר בהשפעת "Hallelujah the Hills", סרטו של אדולפס מקאס מ-1962, שהוא אחד מסרטי המפתח בהתפתחותו של ה-"American Underground Cinema", שהתהווה בניו יורק בסוף שנות ה-50, וביקש לשמש אלטרנטיבה לקולנוע ההוליוודי. שלושה ימים וילד

כאשר עמיתים מהו"ל שואלים אותי לעתים מה מייחד את הקולנוע הישראלי, ואין לי את היכולת או הרצון להיכנס לדיון מעמיק בסוגייה הזאת (השאלה נשאלת לרוב ליד שולחן עמוס ירקות התוכים ובורקס ממינים שונים, במהלך אחת המסיבות שמתקיימות בעקבות הקרנתו של סרט ישראלי חדש באחד משני פסטיבלי הקולנוע שמתקיימים בישראל מדי שנה, בחיפה ובירושלים), אני נוהג לענות בדרך כלל שהקולנוע הישראלי הוא היחיד שבתולדותיו רשום שמו של במאי פופולרי, שפרש מעשייה קולנועית והפך לרב.

בהלצה לא כל כך מוצלחת זאת, שגורמת לרוב להרמת גבה אצל עמיתי לשיחה, אני מתייחס, כמובן, לאורי זוהר, שאת סרטו האחרון, הצילו את המציל (1977), ביים כאשר היה כבר בתהליך חזרה בתשובה. ב-21 במארס 2002 עלה על האקרנים בישראל פעם נוספת סרטו הידוע ביותר של זוהר, מציצים (1972). במציאות שבה סרטים ישראלים מתקשים למצוא מפיץ, וגם אם הם מוצאים בית קולנוע שיאות להקרין אותם, הם מתקשים למצוא קהל שיבוא לצפות בהם, והו אירוע חריג, כמובן. סרטים ישראלים מוקרנים בסינמטקים ומשודרים בטלוויזיה, אבל אינני זוכר עוד מקרה שסרט ישראלי יצא מחדש אל האקרנים באופן רשמי, והדבר מעיד על מעמדו היחודי של מציצים בתולדות הקולנוע הישראלי או על המעמד היחודי שמנסים לכפות על הסרט הזה.

מספר פעמים במהלך שלושים השנים מאז צאתו לראשונה אל האקרנים בישראל, נבחר מציצים במשאלים מסוגים שונים לסרט האהוד, ולפעמים גם הטוב ביותר, בתולדות הקולנוע הישראלי, והוכתר בתואר המעורפל והמפוקפק לרוב, "סרט פולחן". לא אכנס לדיון בהיסטוריה ובמהות של התואר הזה שהפך את הסרט למין סמל סטטוס, והמוצמד לעתים קרובות לסרט ללא אבחנה. אומר רק שהרצון להכתיר את מציצים כסרט פולחן נבע גם מהעובדות בשטח, וגם מהערגה להתהוותו כאן של קולנוע "גורמלי", ערגה שמלווה את הקולנוע הישראלי לכל אורך תולדותיו.

אין ספק שסרטו זה של זוהר זכה במשך השנים למעריצים רבים שצפו בו שוב ושוב (הוא הוקרן במשך השנים בסינמטקים, וגם ב"הצגות חצות" בבתי הקולנוע, שהן המסגרת המולידה לרוב את תופעת סרטי הפולחן, או אותם סרטים שמבקשים לזכות בתואר הזה), וזכרים כל סצינה שמופיעה בו, יודעים לצטט את הדיאלוגים שלו ומתייחסים לדמויותיו כאל מכרים קרובים (כל מי שמעורב בתופעה הזאת יודע שבמיתולוגיה ובפולקלור המקומיים "אלטמן הצעיר" אינו מתייחס

Yae

יבחר
שמיט

זמחה

זכרות
ים כל
כל

געייה

Terry

Rayn

Raym

פוס.

זמחה

Caroli
Lond
Wolfg

Claud
and B.
Eleaza
Lanou

בעריכת

קוטלר, בפרס המשחק באותו פסטיבל). בהתרוממות (1970), לכאורה קומדית מצבים מהסוג העממי ביותר, בהשתתפות שלישיית הגשש החיוור, פנה זוהר לכיוון סגנוני אופנתי אף הוא בשנות ה-60, זה של הקולנוע הבריטי של אותה תקופה, שתיאר בסדרה של סרטים פופולריים (כגון לילה של יום מפרך מ-1964, ו"The Knack" מ-1965 של ריצ'רד לסטר, דרלינג מאותה שנה של ג'ון סלזינג'ר ומורגן מ-1966 של קארל רייז) את המתרחש במה שכוונה אז "Swinging London" בעזרת שלל תחבולות צורניות, שאותן ביקש זוהר להעתיק למציאות העירונית המקומית.

האקלקטיות הסגנונית הזאת מעידה יותר על הקיינות מכוונת מאשר על אותנטיות יצירתית. בתקופה שבה ביים זוהר את הסרטים האלה, יצרו גם במאים ישראליים אחרים סרטים בהשפעת הקולנוע הלא ישראלי של התקופה (אשה בחדר השני של יצחק צפל ישורון מ-1967, מקרה אשה של ז'אק מורי קתמור והשמלה של יהודה ג'אד נאמן, שניהם מ-1969, והתמהוני של דן וולמן מ-1970 הם הדוגמאות הבולטות ביותר). סרטיו של זוהר הצליחו יותר מהסרטים האלה להעתיק את המתרחש בקולנוע הלא ישראלי למציאות הישראלית, אבל יותר מעמיתיו, הוא עצמו דמה לצרכן קולנועי המתהלך בסופרמרקט הקולנועי של התקופה ובוחר בכל פעם את הסגנון הנות לו לצרכיו. הוכחה לכך היא שב-1968, השנה שבה יצר את שלושה ימים וילד בסגנון אירופי צרפתי-איטלקי, ביים זוהר גם את כל ממזר מלך, שעלילתו מתרחשת על רקע מלחמת ששת הימים, והוא ההוליוודי שבין סרטיו (השתתפו בו אפילו כוכבים הוליוודיים, שידעו ימים טובים יותר, כגון ויליאם ברגר ופייר אנג'לי). ההוליוודיות סייעה לזוהר להבליט את צדה ההרואי של המלחמה שאירעה שנה קודם לכן ולשרטט דיוקן רומנטי של הגבריות הישראלית, שנאמנותה הלאומית וחוסנה הפרטי נבחנים

בזמן קרב.

אבל מיגוון הסרטים הסגנונות וההשפעות האלה הביאו לידי התייחסות שונה אל הקומדיות העממיות שזוהר ביים באותן שנים מאשר אל סרטי הבורקס של התקופה, ולא רק כאשר הסרטים האלה הוקרנו לראשונה. בספרו "הקולנוע הישראלי", שיצא לאור ב-1994, וכולל סקירה כרונולוגית של כל הסרטים שהופקו בישראל עד לשנת 1993, מתאר מאיר שניצר את התרוממות מ-1970 כך: "הימים הם ימי הסיקסטיו, סוף שנות הששים, כשהשפה הקולנועית בעולם משתחררת



אורי זוהר (מימין) ואריק איינשטיין במצעים

(1968) היה אחד הסרטים הישראליים הראשונים שהתבססו על מקור ספרותי מכובד (סיפור מאת א.ב. יהושע), ובסרט ניכרו ההשפעות של שניים מהסגנונות הקולנועיים היציגים של התקופה: זה של "הגל החדש" הצרפתי וזה של הקולנוע האיטלקי בן התקופה, בעיקר סרטיו של מיקלאנג'לו אנטוניוני (את הצביון המכובד של הסרט, ועובדת השתייכותו בעקיפין לפחות למסורת ה"art cinema" האירופי הבלטיה גם העובדה ששלושה ימים וילד השתתף בתחרות בפסטיבל קאן, והוא הסרט הישראלי היחיד עד כה שויכה את השחקן שלו, עודד

הגי לוי (1993). כדאי, לפיכך, שהספר יעודכן אחת לעשור, לפחות, משום שהוא נכתב על ידי מי שעיסוקו העיקרי הוא ביקורת הקולנוע, ולכן הוא משקף את הנטיות והמגמות המרכזיות שאפיינו את ביקורת הקולנוע המקומית בהתייחסותה לקולנוע הישראלי, וגם מכיוון שיותר מכל ספר או מאמר על הקולנוע הישראלי, שפורסם עד כה, הוא מאמץ את הסיפור (נרטיב) המסורתי של הקולנוע הישראלי ומציג אותו בצורתו הישירה, השקופה והנגישה ביותר.

"באור הצורב הזה"

מסגרתו של מאמר זה אינה מאפשרת לי להיכנס לדיון מעמיק בשאלת אופן התהוותו של קולנוע לאומי, והדרך שבה מתגבשת זהותו ומתעצב הסיפור המייצג אותו, שהם כמה מהסוגיות המרכזיות והמורכבות ביותר בהן עוסקת התיאוריה הקולנועית העכשווית. אוכל להתייחס רק לקולנוע הישראלי, ולציין שבתהליך התהוותו של הקולנוע המקומי, בעיקר מאז שנות ה-60, התעצב סיפור מייצג, הפועל על מסלול מרכזי אחד ומסתמך על דיכוטומיה מרכזית אחת. המסלול מוביל מקולנוע שעסק בנושאים לאומיים, ויעדיו היו ליצור ולאשר את ערכי הציונות, לקולנוע שגם אם אינו הותר נגד הערכים האלה או אפילו מערער עליהם, הרי שהוא מציב לצדם סימני שאלה. הדיכוטומיה שהמסלול הזה מסתמך עליה הוא בין קולנוע לאומי לבין קולנוע אישי, בין קולנוע שעוסק בכלל לבין קולנוע שמתמקד במקומו של הפרט בתוך הכלל, בין קולנוע של "אנחנו" לבין קולנוע של "אני". במסגרת הסיפור הזה התנהלו הדיונים בתמורות שחלו באופני הייצוג בקולנוע הישראלי של קשת רחבה של נושאים (גבורה וגבריות, צבא ומלחמה, עלייה ומיזוג גלויות, זכותנו על הארץ ויחסנו לאחד החי בה, ועוד), כאשר לדיונים האלה התלוותה ההכרה הבלתי נמנעת במהות הדיאלקטית ובמשמעות האמביוולנטית של הקולנוע הישראלי, תולדותיו והסיפור המתגבש בתוך ההיסטוריה שלו.

היתה זו ההכרה בעובדה שהקולנוע לעולם אינו מתייחס להיסטוריה באופן חד משמעי, כפי שהקולנוע האמריקני מעולם לא התייחס להיסטוריה של ארצות הברית בדרך אחת ויחידה בלבד. הסיפור של הקולנוע האמריקני הוא במידה מסוימת הקרוב ביותר לזה של הקולנוע הישראלי מבחינת הסוגיות שעולות בו והדרך שבה הוא מטפל בהן. כמוהו, גם הקולנוע הישראלי מעולם לא היה לאומי או אישי, ציבורי או פרטי, מגויס פוליטית או מתעלם מסוגיות פוליטיות, פועל בשירות נאמן של החזון הציוני או מתרחק ממנו ומטיל ספק בתוקפו האידיאולוגי וההיסטורי. הקולנוע הוא מנגנון מסובך ומורכב מדי מכדי להיות מסוגל לציית לסדרה של דיכוטומיות כאלה. המציאות שמתוארת בו, בין אם זו מציאות שמתועדת לצורך סרט דוקומנטרי או מומצאת לצורך סרט עלילתי, כוללת תמיד את ניגודיה בתוכה. היא תמיד גם מתועדת וגם מומצאת. הלאומי שבה הוא תמיד גם אישי, הציבורי תמיד גם פרטי, וההתעלמות מסוגיות פוליטיות היא תמיד גם אמירה פוליטית. כפי שלקולנוע הישראלי אין סיפור אחד, כך הוא מעולם לא התייחס לסיפור לאומי, היסטורי או פרטי אחד, בין אם המדובר בסרטים מוקדמים כגון הפוגה של עמרם עמאר (1950), קריה נאמנה של יוסף לייטס (1952), באין מולדת של נורי חביב (1956) או עמוד האש של לארי פריש (1959), שהתייחסו לאירועים המרכזיים שהגדירו את התודעה ההיסטורית

מכבלים של סיפור לינארי, וסרטים לא מעטים מעדיפים סיפור חופשי ומאולתר. אורי זוהר עושה כאן מאמץ להדביק פערים, ולהציב תשובה מקומית לאתגר היצירתי הזה. באמצעות צילום מסוגנן, ובעזרת מנחה קברטים (אורי זוהר עצמו) שמנווט את 'העלילה' בדברי קישור, מנסים הכרי שלישית הגשש החיזור להרוג מהדימוי הבידורי-עממי שדבק בהם. (מאיר שניצר, הקולנוע הישראלי: כל העובדות, כל העלילות, כל הבמאים, וגם ביקורות) למרות שבהמשך לדברים האלה קובע שניצר ש"המכלול אינו פועל כהלכה" ושהסרט "הוא יותר בגדר תיעוד אווירה של תקופה מרתקת בתל אביב, ופחות קולנוע שאיגו ממש קולנוע, הרי נימת הדברים שונה מזו שבה הוא מתייחס לגבעת חלפון אינה עונה, גיחתה הבאה של שלישית הגשש החיזור לקולנוע בסרטו של אסי דיין ב-1976. בעוד שיחסו הכולל לסרטו של דיין הוא אוהד יותר מזה שהפגין להתרוממות, כותב שניצר: "כבורלסקה צבאית עם נתוני פתיחה וולגריים, גבעת חלפון אינה עונה הוא בתונו הצלחה." ובניגוד לדבריו על התרוממות, שלא התייחסו כלל אל נתוני הפתיחה המאוד וולגריים של הסרט, אבל זיהו בו את הניסיון של הגשש החיזור להרוג מהדימוי הבידורי-עממי שדבק בהם (מדוע, בעצם?), כותב שניצר שהעלילה של גבעת חלפון אינה עונה, שאותה הוא מגדיר כאבסורדית, "נותנת הזדמנות לשלישית הגשש החיזור לאוורר את כישוריהם הבימתיים מול מצלמות הקולנוע."³

מה שמעניין בעיקר בדבריו של שניצר על גבעת חלפון אינה עונה הוא שאין בהם אפילו התייחסות אחת לניסיונו של הסרט להוות אנטיזה קומית (מוצלחת או לא, זו כבר שאלה אחרת) לקולנוע הישראלי הצבאי וההרואי, וזאת על ידי במאי, שכשחקן הנציח על הבד, כהוא הלך בשדות של יוסף מילוא (1967), את דמותו המוחלטת של הצבר הלוחם (שאיפתו של הסרט להוות אנטיזה באה לידי ביטוי, כמוכן, כבר בשמו של הסרט המתיחס לסרט גבעה 24 אינה עונה של תורולד דיקנסון מ-1955, שהוא הסרט שהנציח בתודעה את המיתולוגיה של מלחמת העצמאות). לעומת זאת, בכל דבריו על סרטיו של זוהר מכריז שניצר או רומז על היסודות הביקורתיים או אפילו התתרניים לכאורה הגלומים בסרטים אלה. אפילו על התרנגול מ-1971 כותב שניצר בספרו: "המאצי'אזים המוטבע היטב בהוויית הקולנוע הישראלי, במיוחד בסרטים על דמות הלוחם ובמלודרמות המשפחתיות, נחשף כאן בגלוי, ובמלוא היקף אגרופו. לא עוד ערכים גבריים, שאוחזים את עלילות הסרטים בהסוואות והדחקות מסוגים מגוונים, אלא מתקפה במצה נחושה."⁴ בהמשך הדברים מודה שניצר אמנם שהכוונה של יוצר הסרט היתה כנראה ליצור סאטירה חברתית, אך "התוצאה על הבד רחוקה מכוונה זו." הוא מגדיר את התרנגול כ"צרימה של חוסר טעם טוב", אבל עצם העיסוק בסוגיית ייצוגה של הגבריות הישראלית בקולנוע הישראלי, כבר מעלה את התרנגול לדרגה ביקורתית נעלה יותר מגבעת חלפון אינה עונה, למשל. את מציצים מגדיר שניצר כ"מיטבו של אורי זוהר כבמאי וכשחקן סרטים."⁵

אני מתייחס במאמר הזה באופן פרטי בעיקר לספרו של מאיר שניצר לא רק מכיוון שזהו ספר יעיל מאוד לחוקר הקולנוע הישראלי. הוא כולל פרטים חיוניים על כל הסרטים שהופקו בישראל מאז עורר הנודד של חיים הלהמי ונתן אקסלרוד (1932) ועד שלג באוגוסט של



ישראל פוליאקוב (פולי) ותקווה מור בהתרוממות

בשנות ה-50, כמו גם הסרטים של ישורון, נאמן, זוהר, קתמור, וולמן ואברהם הפנר (לאן נעלם דניאל וקס, שיצא לאקרנים באותה השנה של מציצים), שתוארו כמניחי היסוד לקולנוע ישראלי שהוגדר כ"איש". אותו הדבר נכון גם לגבי הניסיון שנעשה לחלק את הקולנוע הישראלי מאז שנות ה-80 לסרטים פוליטיים, שהתייחסו באופן ישיר לסכסוך הישראלי-פלסטיני, כגון המסין של דני וקסמן (1982), מגש

הכסף של יהודה ג'אר נאמן (1983), מאחורי הסורגים של אורי ברבש (1984), חיוך הגדי של שמעון דותן (1986), שדות ירוקים של יצחק צפל ישורון (1989), גמר גביע של ערן ריקליס (1991), עונת הדובדבנים של חיים בוזגלו (גם כן מ-1991), לכל הסרטים האחרים, שלא התייחסו לסכסוך באופן ישיר, ונחשבו, לפיכך, כמתעלמים ממנו לטובת היווצרותו של בידור קולנועי מקומי וא-פוליטי. זו כמובן, חלוקה מאולצת ומוטעית לחלוטין. כמה מהסרטים הישראליים המעניינים ביותר שהופקו בשנות ה-80, למשל, עסקו במציאות הישראלית באופן ששילב בצורה ייחודית את הפרטי והכללי, האישי, הציבורי והלאומי: נועה בת 17 של יצחק צפל ישורון (1982), שחזר אל הפילוג שהתרחש בתנועה הקיבוצית ב-1951, בימי הפינוי מימית וסיני כולו, שהתרחש בזמן צילומי הסרט ויציאתו לאקרנים, נגוע של עמוס גוטמן (1983), שמיקם את סיפורו של הומוסקסואל ישראלי צעיר בהקשר פרטי, אתני ולאומי, עד סוף הלילה של איתן גרין (1985), שמיקם את סיפורו של הגיבור שלו במעגלים רחבים יותר ויותר של זרות וניכור חברתיים, תרבותיים, דתיים ולאומיים, ונישואים פיקטיביים של חיים בוזגלו (1988), שעלילתו נגעה אמנם ישירות בסכסוך הישראלי-פלסטיני, אבל הוא הצליח לדון בו במסגרת קומדיה של זהויות פרטיות ואישיות, לאומיות ואתנטיות, מוטעות ומתחלפות.

הקושי בקביעת סיפר לקולנוע הישראלי, שמוביל באופן ישיר מהלאומי והציבורי לפרטי ולאיש, מחליף סיפורים היסטוריים ועובר מהיענות צייתנית לערכי הציונות למרדנות מסוימת בחוץ שקבע את הערכים האלה, בא לידי ביטוי בהקדמה לספרו של שניצר, ששמה הפיוטי הוא "באור הצורב הזה", והיא מחולקת לפרקי משנה ולהם שמות כגון "המסלול הציוני", "הברירה המזרחית", "ברשות הפרט", "הצבר יוצא לקרב", "חילוננו של המיתוס", "בואו של הפלסטיני" ועוד. בתחילת דבריו קובע שניצר כי הקולנוע הישראלי הוא "קולנוע חברתי, כמובן, אך לא קולנוע פוליטי. בניגוד, למשל, לסרטים איטלקים או צרפתים וגם אמריקנים, עושי הסרטים בישראל חמקו בשיטתיות מטיפול בנושאים שצופנים בתוכם מחלוקת מפלגתית, או כאלה שנותרו בלתי פתורים מבחינת ההסכמה הלאומית. אין סרטים על הפרשיות שהגעישו את הארץ. לא על רצה ארלוזורוב ולא על חיסולו של יעקב די-האן. לא על 'הסוון', ואף לא על מפעל ההעפלה. וגם לא על רצה מתוך הארץ" פולקה ברנדוט או חיסולו של לורד מוין. ואיפה טיבוע 'אלטלנה'? 'עסק הביש' ופרשת לבון - הצל הכבד שהוטל על שלטון מפא"י ההיסטורית - כל אלה לא שופו את במות ההסרטה. וגם לא פרשיות צבאיות מעוררות התרגשות. ההגנה על קיבוץ נגבה, או הדגל הלבן שהונף בניצנים, או נפילת יושבי גוש עציון והטנק הסורי בשעריה של דגניה" (ראוי להעיר, שבתשע השנים שחלפו מאז פרסום הספר לא חל שינוי במצב העניינים ששניצר מתאר בדבריו אלה. לא הופק אף סרט שהתייחס לאירועים שהוא מונה, למרות שהטלוויזיה החלה לעסוק באופן ספוראדי בפרשיות היסטוריות בסדרות כגון זו שעסקה במשפט קסטנר, ובווימה על ידי אורי ברבש, ובסדרה נוספת שעסקה

שהופקו בישראל בסוף שנות ה-80 ותחילת שנות ה-90 בנימה של תמיכה וביטול. את השימוש בתחבולה של ניתוח האשליה הקולנועית, שבה יצחק צפל ישורון השתמש בסוף סרטו שדות ירוקים (שהיה הסרט העלילתי הארוך הראשון שהופק על רקע האינתיפאדה הראשונה), שבמהלכה אחד משחקני הסרט, עמית ליאור, פנה ישירות אל הקהל כעצמו ולא כדמות שאותה גילם במשך הסרט, ובפס הקול נשמע אף קולו של ישורון עצמו, מגדיר שניצר כ"כניעה של המעשה האמנותי לנוכח המעשים הפוליטיים."⁹ (האם אנחנו אמורים להבין מזה שהתחבולה שבה



משתמש ישורון, הנוגדת את המגמה האשלייתית ששולטת בקולנוע הישראלי, איננה מעשה אמנותי?) את אדי קינג של גידי דר (1992), אחד הסרטים הבודדים שהופקו בישראל שחתרו למידה מסוימת של ניסיוניות, הוא מסכם כ"בליל קשקשני, שטוען לפוסט מודרניזם, ואינו אלא יומרה דילטנטית."¹⁰

ספרו של שניצר אינו היחידי שמתווה לקולנוע הישראלי סיפר שמוביל מקולנוע ציוני לקולנוע שמטיל ספק בערכי הציונות, או ליתר דיוק ביעילות שבה הציונות הגשימה את יעדיה, ומעמת בין "או" ל"עכשיו" בכל הנוגע לאופני הייצוג בקולנוע הישראלי של כמה מהמרכיבים המרכזיים של ההיסטוריה, החברה והתרבות הישראליות, כגון גבריות וגבורה, צבא ומלחמה, עלייה ומיזוג גלויות, ובעיקר, מקומו של הקולנוע הישראלי. אחד הסרטים שנורית גרץ מנתחת בספרה סיפור מהסרטים הוא עתליה של עקיבא טבת (1984), שתסריטו נכתב על ידי צבי קרצנר על פי סיפור מאת יצחק בן נר. עתליה משמש גם את שניצר



שני סרטים ישראליים משנות החמישים: קרייה נאמנה מ-1952 (למעלה); עמוד האש מ-1959

כדי להוכיח את השינויים שחלו בהתייחסותו של הקולנוע הישראלי לכמה מהרכיבים הבסיסיים של החברה הישראלית, ואת היותו של הקולנוע הישראלי מעוגן ברגע ההיסטורי שבתוכו הוא מופק. כותב שניצר: "כשגיבורת הסרט עתליה - בת קיבוץ שמסרבת למחשבה קולקטיבית - מטיחה בגיבור הסרט, בן קיבוץ שגורש מהצבא ובכך לא מימש את גבריותו, את המשפטים: 'בשביל מי אתה הולך להילחם? בשביל המולדת? זה מה שלימדו אותך כאן מכיתה א', שטוב למות בעד ארצנו. הם שיקרו אותך, אתה מבין? זה לא טוב למות, אין זו רק אמת אמנותית הנובעת מעיצוב הדמויות בסרט, אלא עדות לזמן החברתי שבו הופק עתליה - 1984."¹² אבל עתליה, טוען שניצר, אינו מייצג אך ורק את הרגע שבו הוא נוצר ("שנתיים לאחר ההפגנה הגדולה ההיא בכיכר התל אביבית", כפי ששניצר מגדיר זאת), אלא

בטביעתה של "אגוז", ספינת העולים ממרוקו, ובימה על ידי אלי כהן). בהמשך הפיסקה מתאר שניצר את הקולנוענים הישראליים כ"קוראים בקול גדול, אך בעירבון מוגבל. עושים פוזה של מרדנים, אך בפועל מקבלים מרות. מתחשבים באחרים," והוא מגדיר את הקולנוע הישראלי כ"קולנוע זועף, אך עומד זקוף, מסודר בשלשות, מצוחצח לקראת מסדר המפקד. פורצי גדר, אך לא אוונגרדיסטים. שואפי חידוש, אבל דוחים זאת לסרט הבא. זה שיופק, ואולי לא."⁸

ללא חיילים מנצחים

יש מידה של התחסדות בדבריו של שניצר, כיוון שהביקורת הישראלית מעולם לא היתה פתוחה לחדשנות או למה ששניצר מגדיר כאונגרדיזם. זה ניכר גם בספרו של שניצר, שמתייחס לכמה מהסרטים היותר חריגים

את יחסו הכולל של הקולנוע הישראלי לקיבוץ, המנוגד לאופן שבו תואר הקיבוץ בסרטים שהופקו לפני קום המדינה ובשנותיה הראשונות. כותב שניצר: "אתר התרחשות עלילתו של עתליה הוא קיבוץ. כלומר הישות ששימשה כדוגמה העילאית להצלחת חונגם של אלה שבאו הנה לבנות ולהיבנות. הקיבוץ, יחד עם צה"ל, הוא מסמלי המדינה המובהקים. הסרטים הישראליים שוטמים את הקיבוץ, את החיים ואת המחשבה בקולקטיב. לצד עתליה, שבו מתוארת השותפות הרעיונית כקללה קדמונית, מורגש מתנק דומה גם בסיפור אינטימי, אשת הגיבור, בלפר, ילדי טולין. אפילו סרט הילדים בן לוקה בת מבליט את הבעתה מפני הקולקטיב. לפתע מתוארת מדינת ישראל כארץ גזירה, כמקום שבו תיתכן גלות פנימית."¹⁵

את השינוי המשמעותי ביותר מזהה שניצר ביחס אל הגבר והגיבור הישראליים. הוא קובע: "דיוקנו המעודכן של הלוחם הישראלי טרוף עיניים, מובס, נכה ומבולבל הוא הנושא המרכזי והמרתק ביותר בסרטי שנות ה-80. מאז הפלישה ללבנון לא עוצב על הבד הייל ישראלי מנצח."¹⁶

העדרו על דמותו של הגבר והגיבור הישראליים לא החל אז, כמובן, טוען שניצר. סימנים לכך ניתן להבחין כבר בכמה סרטים שהופקו עוד לפני מלחמת יום הכיפורים, ובראשם מציעים ולאן נעלם דניאל וקס, ששניהם יצאו לאקרנים שנה לפני אותה מלחמה (ושניצר מגדיר אותם כ"שני סרטי העלילה הטובים ביותר שהופקו בישראל"). כותב שניצר: "שני סרטים אלה מציעים ראי מול פניו של צבר שמתנוונו עבו. עקמותיותו הקלה, החילונית, של הראי הזה, מגחיכה את המיתוס. "במציעים מדובר בזכרים שמנווטים את אונם לכיוונים בלתי קונסטרוקטיביים. למציצנות, מעשי אונן ומגעים חפוזים עם זונות... חילונו של המיתוס בולט גם בלאן נעלם דניאל וקס, המקלף את מעטפת המלים הגבוהות מהמושגים הלאומיים שלא עודכנו ב-25 השנים הראשונות לקיום מדינת ישראל. והרי העדרו של עדכון בסדר היום הלאומי הביא לא רק לטראומת יום הכיפורים, אלא גם לקרע הציבורי ולאקטים של סרבנות, בעקבות האינתיפאדה."¹⁷

"מציעים" - סוף המיתוס?

תשע שנים לאחר פרסום ספרו של שניצר, ושלושים שנים לאחר צאתו לראשונה לאקרנים של מציעים, כותב נחמן אינגבר לרגל יציאתו של סרטו זה של אורי זוהר מתדש: "עוד מיתוס ישראלי נשבר. המיתוס של הסרט הישראלי הטוב ביותר שנעשה אי פעם בארץ, מציעים של הרב אורי זוהר. סרט שדוף, שטוח, עלוב בביצועו, חוזר על עצמו, משעמם, ואם זה הסרט הטוב ביותר שנעשה עלינו, מגיע לנו. אז שוב ראינו את כטנו המשתפלת של אורי זוהר, את מנהגו הנלוז לבעוט בכל מי ומה שזו (אני מבין שזו בעיטה בכל ערכי הצינות, אבל תפאדלו, יש גבול לכל סמליות בוטה)... לצלות היום את הסרט הוא כמעט משימה בלתי אפשרית."¹⁸

הדברים שנכתבו על מציעים כאשר הסרט יצא, דבריהם של שניצר ושל חוקרים ומבקרים נוספים שנכתבו מאז, שהתייחסו למקומו של מציעים בהקשר הכולל של ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי, ומילותיו של אינגבר היום, מעידים על הקושי ליצור סיפר לקולנוע הישראלי

ולקרו את הטקסט, שהוא כל סרט ישראלי בנפרד, בתוך השיח ההיסטורי, החברתי, התרבותי והפוליטי שאליה הוא משתייך ובתוכו הוא פועל.

אפרד מההתייחסות לספרו של שניצר במאמר הזה בציטוט אחרון מתוכו. "407 הסרטים המסוקרים בספר הזה, כותב שניצר, "הם פרקים בהתמודדות על ההגדרה העצמית של הישות הצינונית, שאולי יש בה ייחוד משלה."¹⁹ באיזשהו מקום אני מסכים עם הניסוח הזה (למרות שהסיפא של המשפט, "שאוילי יש בה ייחוד משלה", מעורר תמיהה; האם זו דרכו של שניצר להביע את המרחק שלו מקבלה מוחלטת של אותה ישות ציונית המבקשת להגדיר את עצמה?), אבל אין המדובר רק בהגדרה עצמית ולא רק של הישות הצינונית. הקולנוע הישראלי מאז ומתמיד עסק בשאלות של זהות: זהות מקומית, זהות היסטורית, זהות לאומית, זהות אתנית ועדתית, זהות מינית, וגם זהות חברתית ותרבותית, ובראש ובראשונה קולנועית. הוא שאל מי אנחנו ומה זה המקום הזה, ואם אנחנו, במקום הזה, רוצים לעשות קולנוע ואיזה מין קולנוע אנחנו יכולים, זכאים או מחויבים לעשות כאן? הוא שאל מה זה קולנוע ישראלי כדי לנסות להבין מה זו ישראל.

עימות בין ישראליות ליהודיות

אחד מסרטי המפתח בשיח הזה הוא אוונטי פופולו של רפי בוקאי (1986), שהתקבל בזמנו באהדה ביקורתית וציבורית ניכרת. האהדה נבעה לא רק מהבימוי המיומן של בוקאי, והמשחק הטוב של שני כוכבי הסרט, סלים דאו וסוהיל הדאד, אלא בעיקר מהעובדה שהסרט שעלילתו התרחשה ביומה האחרון של מלחמת ששת הימים, שעה לפני שהפסקת האש בין הצבא הישראלי לצבא המצרי עומדת להיכנס לתוקף, הציבה במרכז שני חיילי מילואים מצרים, שהרגו את הקצין שלהם (שסרב להורות על כניעה), והם מנסים להגיע הביתה, מעבר לתעלת סואץ. הביקורת המקומית קיבלה את העובדה שהמציאות בסרט מתוארת דרך עיניו של האחר, החייל המצרי, כסימן לפתיחות ליברלית, ראתה בו יצירה פרוגרסיבית, שכופה על הצופה הישראלי לקבל ולהכיר בקיומו של האחר, וזיהתה בו מסר הומניסטי ואנטי מלחמתי (שנבע גם מסגנון הבימוי של הסרט, שהבליט, בדומה למספר ניכר של יצירות תיאטרוניות וקולנועיות שקדמו לו, ונשאו מסר דומה, כגון המחזה פיקניק בשדה הקרב מאת אראבאל או הסרט מלך ליום אחד של פיליפ דה ברוקה, את צדה הסהרורי והאבסורדי של המלחמה).

עיון מעמיק יותר בסרט מגלה שהדברים אינם כה פשוטים כפי שזה נראה, ושההזדהות עם האחר, שהסרט לכאורה מעודד, פירושה הפקעת זהותו של האחר. אוונטי פופולו מתאר בעצם את העימות בין ישראלים ליהודים: הישראלים בסרט מיוצגים על ידי החיילים הישראליים, ששני גיבורי הסרט נתקלים בהם בדרכם, והיהודים על ידי שני החיילים המצרים (בשיאו של הסרט נושא אחד החיילים המצרים שהוא שחקן תאטרון במקצועו, את המונולוג הידוע של שילוק מ"הסוחר מונציה" מאת שייקספיר, שהופעתו הקולנועית הבולטת ביותר, קודם לאוונטי פופולו היה בקומדיה של ארנסט לוביץ' להיות או לא להיות מ-1942, שבו המונולוג נאמר על ידי שחקן יהודי בפולין הכבושה בפני קצינים נאציים). העימות המתקיים בישראל בין ישראליות ויהדות



אנחנו, מהו המקום הזה, מהי יפתח קצור ומיכל בת אדם בעתליה ההיסטוריה המשותפת לנו, ואיזו

הוא מהותי לדיון שמתנהל כאן בשאלות של זהות, והיו כבר סרטים קודם לאוונטי פופולו, שנגעו בסוגייה הזאת, בעיקר בהקשר של עלייה לארץ וההיקלטות בה (וגם אחרי אוונטי פופולו הופקו סרטים שעסקו בשאלה הזאת. החשוב שבהם הוא ברלין ירושלים של עמוס גיתאי, שעלילתו הפגישה בין אלוה לסקר שילר למניה שוחט). בסרטו דן בוקאי בסוגייה זו על ידי הפקעת זהותו של האחר וחיסולה לטובת אותו דיון. סרטו הוא סוג של כיבוש, שמבטל את האחר, כדי להפוך אותו לחלק מהאני.

שאלת התייחסותו של הקולנוע הישראלי לאחר, ומקומו ותפקידו של האחר בהגדרת הזהות הישראלית, היא אחת השאלות המרכזיות הנעוצות בתולדותיו של הקולנוע הישראלי. אי היכולת של הקולנוע הישראלי לענות בצורה מספקת על השאלה מי

תודעה מעצבת את הזכרון הקולקטיבי שלנו, מונעת ממנו יותר ויותר לגבש לעצמו סיפר משלו, ולפסוע בבטחה על המסלול שאותו סיפר אמור להציע. התופעה הזאת בולטת במיוחד החל מסוף שנות ה-80. באותן שנים מתפרקת כמעט לחלוטין המערכת הז'אנרית ששלטה לכאורה בקולנוע הישראלי, והדיכוטומיה, שאפיינה לכאורה את העשייה הקולנועית המקומית, ועימתה, בין השאר, בין קומדיות עממיות לסרטים שעסקו בסוגיות חברתיות ופוליטיות בהקשר "רציני" יותר, מיטשטשת באופן סופי. שנות ה-90 המוקדמות הן משום כך אולי מהשנים המעניינות ביותר בתולדות הקולנוע הישראלי, שבהן החל תהליך הגיוון והפיצול ההולכים וגוברים שלו, חוזה יותר ויותר בדרכו הסהרורית את הפיצול והפילוג ההולכים וגוברים המאפיינים כיום את החברה והמציאות הישראליות. (אינני מנסה לייחס לקולנוע הישראלי, כמו גם לא לכל קולנוע אחר, את יכולת החיזוי של תהליכים ותמורות היסטוריים, חברתיים ופוליטיים. אינני נכנס כאן גם לשאלה באם הקולנוע מעצב תהליכים או מייצג אותם בלבד. אלה שאלות רציניות, הראויות לדיון נפרד. אציין רק באופן הנאיבי ביותר שמי שעוקב אחר הקולנוע שהופק בישראל בשנות ה-90 לא הופתע מתוצאות מערכות הבהירות האחרונות, שהעידו על התהוותה של ישראל מפולגת, מפוצלת ומסוכסכת יותר ויותר.)

המציאות הופכת להזיה

בתחילת שנות ה-90 הופקו כמה סרטים שניתן לראות בהם סיכום של התקופה הקולנועית שקדמה להם, ורמזו לכיוון שבו הקולנוע הישראלי יפסע בהמשך. ב-1991 יצאו לאקרנים שני הסרטים האחרונים (בינתיים) שעסקו בסכסוך הישראלי-פלסטיני: גמר גביע של ערן ריקליס ועונת הדובדבנים של חיים בוזגלו. עלילות שני הסרטים התרחשו בלבנון, וסרטו של בוזגלו הוא זה, שעל ידי השילוב שהתקיים בו בין סצינות ריאליסטיות לפנטסטיות, בישר את ההתרחקות ההולכת וגוברת של הקולנוע הישראלי מההתמודדות עם המציאות הקיימת לטובת ההתייחסות למציאות המקמקה וסהרורית יותר ויותר. שורו של שבי גביוון, שיצא לאקרנים בסוף 1990, שעסק בתלישות, בנייתוק ובניכור שמאפיינים את ההווה התל אביבית דרך דמותו של מאחז עיניים, שמאגד סביבו עדת מאמינים ומעריצים. הסרט הוקרן בישראל במשך תקופת מלחמת המפרץ, שערערה יותר מכל את אמונתה של התל אביביות בחוסנה וזהותה האוטונומית מול הישראליות. הבולט בסרטים שהופקו בישראל בתחילת אותו עשור הוא החיים על פי אגפא של אסי דיין, שיצא לאקרנים ב-1992. בסרט הזה ריכזו זיין בפאב תל אביבי, ששמו "בארבי" התייחס למוסד ידוע לחולי נפש, את כל מרכיבי התרבות והקולנוע הישראליים היילים, ערבים, פועלים, מזרחיים, אשכנזים, נשים, גברים, תושבי העיר הגדולה ונציגי הפריפריה, ועוד

וגרם לקריסתם אל תוך זירה של תיאטרון דמים (הסרט הסתיים בטבח המוני של כל הדמויות כמעט שהופיעו בסרט).

את הסרט, שצולם בשחור לבן, סיים "שוט צבעוני" יהודי, שבו מצלמתו של דיין יצאה מחלון חדרה של אחת הדמויות בסרט, והציגה את הנוף של תל אביב. ב"שוט" הצבעוני היחיד הזה, המנוגד כל כך באופיו השקט והמהורהר ל"שוטים" של הטבח שקדמו לו, ביקש דיין לקרוא לתרבות הישראלית בכלל, ולקולנוע הישראלי בפרט, לחזור להתחלה, להתחיל מאפס, ולהציב את המצלמה פעם נוספת מול הנוף של תל אביב, מול המציאות. ה"שוט" הזה לא יכול היה שלא להזכיר לצופה שתי התחלות ישראליות שקדמו לו. ראשית, את ה"שוט" של רחוב בן יהודה בתל אביב, שפתח ב-1977 את סרטו של אברהם הפנר דודה קלרה, והיווה הצהרה ישירה של הפנר לגבי הקולנוע שאותו הוא רוצה לעשות, איזו מציאות מקומית הוא מבקש לתעד, ואיזו אלטרנטיבה הוא מבקש להציב בפני הקולנוע הישראלי שהופק באותה תקופה. ועוד יותר מכך חלון קולנועי אחר, שאף ממנו ניבט נוף תל אביב: החלון בביתו של דוד פרלוב, שדרכו הוא החל ב-1973 את צילומי יומן שהוא אולי היצירה המשמעותית ביותר בתולדות הקולנוע הישראלי. בקריינות שמלווה את תחילת הפרק הראשון של יומן מכריז פרלוב שבכוונתו לצלם דרך החלון כמו דרך אשנב הטנק. יותר מכל יצירה אחרת בתולדות הקולנוע הישראלי מעלה יומן לדיון את שאלת מקומו של הפרט הישראלי בתוך הקולקטיב, את החיבור שמתקיים במציאות הישראלית בין האישי לבין הציבורי והלאומי, את שאלת הזהות הישראלית בכלל, את הקשר בינה לבין מקורותיה ההיסטוריים והביוגרפיים הפרטיים, ואת טשטוש התחומים המתקיים בקולנוע הישראלי, כמו גם במציאות הישראלית, בין האני לאחר.

יותר מכל ניכרת בשנות ה-90 אי יכולתו של הקולנוע הישראלי לקבוע מהי המציאות הישראלית ומהו המקום הישראלי. כתוצאה מכך הוא מתאר בסרטיו מציאות מתקמקה יותר ויותר, שנוטה אל ההזיה, ומקום חמקמק, שבו מיטשטשים יותר ויותר הגבולות בין מרכז לשוליים. שלוש דוגמאות בולטות: חולה אהבה בשיכון ג' של שבי גביון (1995), שעלילתו התרחשה בפריפריה, ובמרכז ניצב סיפור הערבה של גיבור הסרט, תושב אותה פריפריה, לאישה שמגיעה למקום מהמרכז, כלומר מתל אביב, לנגד עיניים מערביות של יוסף פיצ'חדזה (1996), שתיאר את החיפוש של גבר צעיר, שמגיע לישראל מגרמניה אחר אביו, ועפולה אקספרס של ג'ולי שלז (1997), שתאר את מסעם של הזוג שניצב במרכז עלילתו מהפריפריה למרכז - ובחזרה לפריפריה. בחלק האחרון של סרטו ניקו גביון את כל המרכיבים של המציאות המתוארת בסרטו (ויש שיאמרו גם את המציאות של סרטי הבורקס, שחולה אהבה בשיכון ג' מתייחס אליהם) לבית חולים מקומי לחולי נפש, והעצים את הסגנון הריאליסטי ששלט לאורך מרבית הסרט בסממנים הזייתיים מובהקים. חולה אהבה בשיכון ג', במלים אחרות, הוא הסרט הישראלי השני שהופק בשנות ה-90, שפרק את המציאות הישראלית למרכיביה, וריכז את המרכיבים האלה לתוך מוסד שמסמל קריסה נפשית ומנטאלית (הסרט הראשון היה החיים על פי אגפא). החיפוש הסמלי של הבן אחר אביו התנהל בסרטו של פיצ'חדזה במציאות מנותקת יותר ויותר, שאת תלישותה ואופייה ההזייתי הבלוי הצילום בשחור לבן של הסרט, שהעניק לנופי הנגב צביון של מקום

שאיננו כאן ואיננו שם. היו רגעים בסרט שנדמה היה שאלה גופי הירח במסע מדע בדיוני. שני גיבורי עפולה אקספרס היו קוסם והאשה לצדו, שתומכת בחלומה להפוך לקוסם מצליח בתל אביב. העיסוק של גיבור הסרט אפשר לבמאית לעטר את סיפור מסעם של בני הזוג מהפריפריה למרכז ובחזרה לפריפריה בסממנים פנטסטיים כדי להבליט את העובדה שככל שביטחונם במקומם ויעודם במציאות שמתוארת בסרט מיטשטשת, כך מיטשטשת גם המציאות עצמה, והופכת, כמו בסרטים ישראלים רבים אחרים של התקופה, להזיה.

בהקשר הישראלי הקולנועי הזה יש משמעות רבה כל כך לפרויקט שלוש הערים של עמוס גיתאי, שעלילת כל אחד מסרטיו התרחשה באחת משלוש הערים הישראליות הגדולות: תל אביב (מכרון דברים, 1996), חיפה (יום יום, 1998) וירושלים (קדוש, 1999). הטריולוגיה של גיתאי היתה הניסיון הקולנועי היחיד באותה תקופה לבדוק את הקשר בין מקום לאידאולוגיה כדי לבחון כיצד המקום מייצג את המציאות וקובע את מהותה ומשמעותה התברתיות, התרבותיות והפוליטיות.

אין קולנוע פוסט ציוני

אם יש לקולנוע הישראלי סיפר, הרי זהו סיפר שמוביל מקולנוע, שציינת לאידאולוגיה השלטת בדבר מהותה וזהותה של המציאות הישראלית, ומהותו וזהותו של המקום שבו המציאות הזאת מתהווה (והוא ביקש לשרר את האידאולוגיה הזאת לצופים בסרטים), לקולנוע שניתק מהאידאולוגיה הזאת (שנקלעה בעצמה יותר ויותר למשבר של זהות ומהות), ואיננו יודע עוד מהי המציאות הזאת ומהו המקום שבו היא מתהווה. תחילתו של הסיפר הזה, כמו גם המשכו והמקום שבו הוא נמצא כיום, מעולם לא היו חדים וחלקים ביהסס לאידאולוגיה ולשאלות של זהות, מציאות ומקום. אבל אם רוצים לאבחן לקולנוע הישראלי סיפר, הרי זהו הסיפר היחיד שמאפשר לתולדות הקולנוע הישראלי לציית לו עד גבול מסוים. תמיד עד גבול מסוים בלבד, במציאות ובמקום האלה.

לאורך כל המאמר הזה נמנעתי משימוש במושג "פוסט ציונות" כיוון שאין קולנוע ישראלי פוסט ציוני. הקולנוע הישראלי מעולם לא הציב סיפר מנוגד, אחר, אלטרנטיבי לסיפר הציוני, וכאשר הוא ניתק ממנו על כל המשתמע מכך לגבי ייצוגם של המציאות הישראלית, המקום הישראלי ותושביו בקולנוע הישראלי, הוא נתקף חרדה, שבאה לידי ביטוי בניסיון שלו בעשור האחרון למצוא מקלט במציאות האלטרנטיבית של ההזיה, ובמקום שאיננו מרכז ואיננו שוליים ומתקיים בטריטוריה שהיא מעבר לשפיות.

* * *

1. על סרט הפולחן, ההיסטוריה של המושג והאפיונים התרבותיים שלו ראו: J. Hoberman, Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, New York, Harper and Row, 1983.
2. מאיר שניצר, הקולנוע הישראלי: כל העובדות, כל העלילות, כל הבמאים, וגם ביקורות, תל אביב 1994, עמ' 109.
3. שם, עמ' 164.
4. שם, עמ' 123.
5. שם, עמ' 130.