

מגמת קולנוע תיכון מקיף יהוד מקראת הקולנוע השלמה לכיתות י

חיבר ליקט וערך אלי מורנו



תוכן

3	הקדמה
3	תולדות הקולנוע-ראשית הקולנוע
3	המצאת הריאנוע
4	תומס אדיסון והאחים לומייר
6	ג'ורג' מלייס-המסע אל הירח
9	אדווין פורטר-חיון של כבאי אמריקאי 1902
10	דיוויד וורק גריפית-הולדת אומה 1915
10	עריכה
10	עריכה אנליטית קלאסית
12	עריכה סינטטית-(מונטאז') ספינת הקרב פוטיומקין-איזנשטיין
14	הקומדיה הקולנועית
16	הקומדיה בתקופת הסרט האילם-באסטר קיטון וצ'ארלי צ'אפלין
16	באסטר קיטון
17	באסטר קיטון בתקופת הסרט האילם
17	הגנרל
19	צ'ארלי צ'אפלין (1889-1977)
24	הנער 1921
25	זמנים מודרניים 1936
28	הדיקטטור הגדול
30	זמר הג'אז- הקולנוע מתחיל לדבר!
30	זמר הג'אז- הרהורים על סאונד וטכנולוגיה בקולנוע
32	המעבר מקולנוע אילם לקולנוע מדבר
33	חמישה מאפיינים מרכזיים של ז'אנר המחזמר
33	שיר אשיר בגשם
34	מולאן רוז'
34	סרטי מפתח מומלצים לכיתה י'
34	הקוסם מארץ עוץ-ראשית תור הזהב של הוליווד
44	אני והחברה-1986 Stand by me- על ערך החברות והספר האמריקאי
45	המספרים של אדוארד-הדמות הקולנועית ומבע קולנועי
46	קלאסיציזים
47	ריאליזם
48	פורמאליזם
48	הערכה חלופית 30%
50	דוגמא לטבלת פורמט עבודת שוט בי שוט

הקדמה

במהלך שנת הלימוד בכיתה י' אנו עוסקים בלימוד ראשית תולדות הקולנוע, צופים בכמה סרטי מפתח ומרחיבים בנושא המבע הקולנועי תוך כדי הובלה לעבודת הגמר של השנה, ההערכה החלופית, אשר משקלה הוא כ 30% מציון הבגרות הסופי. לפיכך יש חשיבות גדולה לרכישת הכלים הבסיסיים של המבע הקולנוע והיכולת שלכם לנתח סצנה באופן מושכל. (גם ההכנה לקראת עבודה זו נכללת במקראה שלפניך).

לימודי הקולנוע העיוני במקיף יהוד נמשכים לאורך כל שלושת השנים ובחינת הבגרות העיונית מתקיימת בכיתה י"ב לאחר שלמדתם פרקים מרכזיים בתולדות הקולנוע, לפיכך, כל חומר הלימודים לאורך כל שלושת השנים הינו רלוונטי לבגרות ויש לשמור על מקראה זו שכן היא תשרת אתכם בהמשך.

כל זכויות היוצרים על המקראה שייכות למגמת הקולנוע של תיכון מקיף יהוד, ולכל הכותבים בה. מקראה זו הינה מקראה לימודית ואין לעשות בה שימוש מסחרי למעט השימוש המוגדר בחוק זכויות יוצרים כשימוש הוגן לצורך אקדמי בלבד.

אנחנו בטוחים כי תהנו מן המסע הלימודי שלכם במגמה ומאחלים לכם בהצלחה!

אלי מורנו וצוות הקולנוע במגמת תיכון מקיף יהוד.

תולדות הקולנוע-ראשית הקולנוע

המצאת הריאנוע

מאת יאיר הוכנר

כמה מן ההיסטוריונים מזהים את מקורות הקולנוע בציר המערות, בתיאטרון הצלליות או במשל המערה מאת אפלטון. במשל זה קהל צופים שבוי בקסמם של צללים המרצדים על קיר מערה, שאינם אלא בבואות של החפצים הממשיים שאותם היו רואים אילו יצאו אל אור השמש. תיאורטיקנים רבים רואים במשל זה דגם של התפיסה הקולנועית.

ממציאי המאה התשע עשרה יצרו מכונות תחבורה, מכונות עבודה, מכונות בית ואגב כך גם מכונות בידור. שלוש התפתחויות שהבשילו בסוף המאה התשע עשרה חברו יחדיו ליצירת הסרטים הראשונים: חקר התופעה של התמדת הראייה, המצאת הצילום הדומם וההתעניינות הציבורית הגוברת במכונות הבידור. **סרטים הם אשליה אופטית; נדמה לנו שאנו רואים על המסך תנועה רצופה ושוטפת לכל דבר, בשעה שלמעשה אנו רואים קטעי תנועה קצרים ובלתי רצופים.** קטעי תנועה אלו נראים לנו כרצף בשל האופן שהעין האנושית רואה את העולם והדרך שהמוח מפרש את הנתונים שהעין שולחת. כאשר העין רואה

ברצף מהיר מספר רב של תמונות סטטיות מנותקות אך קשורות זו לזו של עצם זז, המוח יחבר אותן לרצף שוטף אחד. קצב הקולנוע כיום הוא אפוא 24 פריימים לשנייה. הרבה לפני המצאת הראינוע, בשנת 1825, ד"ר ג'ון איירטון פאריס פיתח צעצוע קטן המבוסס על עיקרון זה: על צד אחד של לוח עגול היה מצויר תוכי ועל צדו השני כלוב ריק. כשסובבו את הלוח במהירות בעזרת שתי רצועות, נראה התוכי בתוך הכלוב. שתי התמונות התמזגו לאחת. פאריס כינה את המכשיר בשם "תאומטרופ" (ביוונית "סיבובי פלא").

מכך ניתן להסיק שהקולנוע נולד ממיזוג של שני סוגי טכנולוגיה שלא היו קשורים בהכרח זה בזה: האחד היה הצילום והאחר היה היכולת ליצור אשליה של תנועה. הכל התחיל מתמונות הסטילס כאשר היה ניתן סופסוף לרשום על גבי חומר כלשהו העתק מוחלט של הנראה לעין וזאת באמצעים מכאניים. אם אפשר להקפיד את התנועה ולהראות אותה בדיוק כפי שנראתה באותו שבריר שנייה, לא ירחק היום שינסו להנציח תנועה מתמשכת ולפרקה באמצעות תמונות רבות. האיש הראשון שפירק פעולה מתמשכת ליחידות צילום נפרדות היה אידוויירד מאיברידיג'. הוא היה צלם וממציא נודד ממוצא אנגלי שהשתקע בקליפורניה והסתבך בשערורייה של גירושין ורצח. מושל קליפורניה, לילנד סטנפורד, שכר בשנת 1872 את שירותיו כדי לסייע לו לזכות בהתערבות של 25 אלף דולר. סטנפורד, שהיה חובב סוסים מושבע, התערב עם ידיד שבשלב מסוים של דהירת הסוס כל ארבע פרסותיו ניתקות מן הקרקע. מאיברידיג' הציב 24 מצלמות בשורה לאורך מסלול המירוץ, חיבר לתריס של כל אחת מהן חוט ומתח אותו לרוחב המסלול. לאחר מכן דהר הסוס של סטנפורד לאורך המסלול כשהוא נתקל בחוטים ומפעיל את המצלמות. סטנפורד זכה ב 25 אלף דולר. אידוויירד מאיברידיג' שכלל במהלך השנים את הטכניקה הרב מצלמתית שלו, ויצר סדרות מרשימות מאד של תמונות סטילס. מצלמות רבות עמדו בשורה, מוכנות להפעלה ובמשיכת חוט אחת החוטים הוא הפעיל מצלמות רבות בזו אחר זו ותוך שניות ספורות הוא הצליח לתעד: שני מתאבקים, נשים ערומות, זוגות רוקדים, אשה נושאת ילד, פילים, סוסים ונמרים. את התוצאות הוא הרכיב על גלגל ופנס קסם, ובשנת 1879 הקרין את תוצאות עבודתו בפני קהל. הוא כינה את המכשיר "זואופרקסיסקופ" (ביוונית, "מבט בונה חיים"). ההמצאה של מייברידיג' הפכה לאטרקציה בבתי שעשועים וירידים. בעצם זו היתה קופסה פשוטה ובתוכה מראה ומתחתיה סדרת תמונות נוסח מייברידיג' המספרות סיפור קצר בתמונות רציפות. בעזרת ידית הסתובבו התמונות במהירות, ומבעד לעינית הקבועה בקופסה נראה בעצם סרט קולנוע קצר. צעצועים שונים ומשעשעים אלו מהווים את אבני יסוד של הקולנוע בימינו. הם הוכיחו לעולם של המאה התשע עשרה שאותו שבריר שנייה החולף בחשכה בין תמונה לתמונה מאפשר

למוח

תומס אדיסון והאחים לומייר

הדרך ממשחקי הקולנוע להמצאת המסרטה וההקרנה היתה קצרה. בשנות ה-80 של המאה ה-19 פיתחו מספר מכשירים כאלה במקומות שונים ברחבי העולם ומקובל לציין במיוחד את התאריך 1895.3.22 כהצגת הראינוע הראשונה, שבה האחים לואי ואוגוסט לומייר, בעלי מפעל למוצרי צילום בפריז, הקרינו את הסרטונים הראשונים שצלמו. בתקופה הראשונה צולמו והוקרנו על המסך 18 תמונות בשנייה ובמשך הזמן השתכללו המכשירים והם צלמו 24 תמונות לשנייה כך שנתקבלה תמונה אחידה וחלקה הרבה יותר.

בשנת 1887 פיתח תומס אלווה אדיסון את מכונת ההסרטה שלו, ה-"קינטוסקופ". בשנת 1889 אף רשם פטנט על ה-"קינטופון" שלו שהקרין סרטים בהתאמה מושלמת עם ה-"פונוגרף". בעצם הוא יצר סרטים מדברים כמעט 40 שנה לפני הסרטים המדברים הראשונים. שתי ההמצאות הוצגו בהצלחה בדיוק באותה שנה שבה הציג ג'ורג' איסטמן ("האבא" של קודאק) את סרט ה-35 מ"מ – פורמט זה של סרט צילום קולנועי נותר עד עצם היום הזה.

משפחת לומייר החזיקה במשך שני דורות מפעל לייצור מכשירי צילום והבן לואי עוד בנעוריו פיתח פלטת צילום יבשה שהעלתה את העסק המשפחתי על המפה הבינלאומית. הצגת ה-"קינטוסקופ" של אדיסון השפיעה עליו רבות ותוך פחות משנה רשם פטנט על מכשיר משלהם בשם "סינמטוגרף". בניגוד למצאתו המגושמת של אדיסון, שהייתה מרותקת לאולפן, המצלמה של לומייר הייתה ניידת, וניתן היה לשאת אותה לכל מקום. הצלם סובב מנוף יד במקום ללחוץ על מתג חשמלי, והעיקר, המכשיר שצילם את התמונות גם הדפיס והקרין אותן. המכשיר קלט אור דרך העדשה בעת הצילום ושיגר אור דרכה בעת ההקרנה ובכך הבטיח תנועה מקוטעת אחידה לצילום, להדפסה ולהקרנה. אחד ההבדלים העיקריים בין הסרטים הראשונים של אדיסון לאלה של האחים לומייר הוא בזיקתם הרבה יותר של האחרונים לסרט הביתי, שבו מטרתה היחידה של המצלמה היא לתעד אירועים המתרחשים סביבה. סרטי אדיסון נטו לכיוון התיאטרלי והם צולמו בין כותלי אולפן. לעומתם סרטי לומייר הצטיינו בשוטטות תחת כיפת השמים ולכן היו פחות מאולצים ויותר חופשיים מגובשים ותוססים.

בתאריך 1895.3.22 הציגו האחים לומייר את סרטם הראשון "היציאה מן המפעלים". הסרט הראה פועלים יוצאים מבית החרושת בתום יום עבודה. בית הקפה שהציגו בו את הסרטון התמלא בצופים נרגשים והאחים היו מספיק בעלי חזון כדי לראות את היתרון הכלכלי. לדעת מרבית חוקרי הקולנוע, 1895.12.28 הוא היום שבו נולד הקולנוע. הצגת הראינוע הראשונה, בעבורה רכש הקהל כרטיסים התקיימה במרתף ה"גראנד קפה" בפריז. בנוסף לסרט הפועלים היו שם גם סרטונים קצרצרים נוספים ביניהם גם הסרט העלילתי הראשון בתולדות הקולנוע, "הגנן משקה מושקה", מעין סרט משפחה נאיבי המראה גנן המשקה את גנו וילד שובב שדורך על הצינור ועוצר את המים. כשהגנן מביט לתוך הצינור, הילד יורד מהצינור ופרץ מים זורם על פני הגנן, אין ספק שמדובר בקומדיה הפיזית הראשונה (סלפסטיק). "תינוק אוכל ארוחת בוקר" שיכול להיחשב לסרט הביתי הראשון. ו"הגעת הרכבת לתחנה", שהמם את קהל הצופים בשוט שהראה את הרכבת דוהרת כביכול לכיוון הקהל וגרם לצופים לצרוח ולהתחבא למראה הרכבת הדוהרת לכיוונם.

לפי הקטלוג של האחים לומייר אפשר ללמוד שסרטים לדעתם הן סוג של התבוננות במציאות – התבוננות

כללית, התבוננות קומית, התבוננות צבאית, התבוננות בארצות העולם ועוד. התגלית של האחים לומייר ב 1895, הציבה אותם בראש סולם החשיבות וההשפעה בעולם הסרטים, והאפילה על השפעתו ויוקרתו של אדיסון. האחים התעניינו בהיבט המדעי של תגליתם יותר מאשר בהיבט האמנותי או המסחרי שלה. האחים לומייר התמחו בסרטים תיעודיים וסרטי משפחה נאיביים. העשייה של האחים לומייר היא ספונטנית. אין להם עשייה קולנועית, אך טמון בצילום שלהם איזה קסם של ראשוניות. אין להם הניסיון לחשוב מה אפשר לעשות עם המצלמה : אין עריכה ואין תנועת מצלמה. הם פשוט מתעדים את המציאות בחן. המהפכה התעשייתית החלה בעצם בתעשייה הביתית שהניבה את הניסיונות לעצב שפה קולנועית לערוך את מה שנמצא בתוך הפריים וזוהי בעצם המוסכמה הקולנועית הראשונה.

בשיא הקריירה שלהם האחים לומייר שלחו צוותי צילום לרחבי העולם ואלה תעדו מדינות זרות ואקזוטיות, נופים מרהיבים וערים מרתקות, למען הנאתם והשכלתם של אנשים שנבצר מהם להגיע לכל אותם מקומות ולראותם במו עיניהם. סרטיהם היו הראשונים שהוצגו בהודו, ביפן ובארצות אחרות. הסרטים שלהם עודדו הפקת סרטים וצפייה בסרטים ברחבי העולם. במהלך 18 חודשים צולמו 2000 סרטים קצרים. הסרטים של האחים לומייר עלו באיכותם על הסרטים האמריקאים ולכן הם הצליחו כלכלית הרבה יותר. הממשל האמריקאי החליט להוציא חוק שכל צלם חייב רישיון וכך נמלטו הצלמים הצרפתיים בחזרה לאירופה מחשש שהציוד שלהם יוחרם על ידי שלטונות החוק האמריקאים. למרות ההצלחה הכלכלית, האחים לומייר התענינו יותר במדע ופחות בראינע כתעשיית בידור. במהלך אותם שנים הם פתחו את האוטוכרומ – צילומי צבע שבהם תעדו את חיי היום-יום שלהם.

ג'ורג' מלייס-המסע אל הירח.

לעומת האחים לומייר, ובמקביל החלו אולפניו של ז'ורז' מלייס להציג קטעי קסם מבוימים ועתירי פעלולים. מלייס יצר

עולם קסום משל עצמו בסרטיו – בעוד האחרים עוסקים בתיעוד העולם. מלייס היה מספר סיפורים טוב לאין שיעור, בדיוק משום שידע לנצל את ההבדל שבין הזמן בעולם הטבע לבין הזמן בעולם הסרטים. דמיונו הפרוע של מלייס וההומור המתוחכם והקטלני שלו, בנוסף לכך שהיה קוסם במקצועו, גרם לו להבין שעצירת וחינוש פעולת המצלמה מביאה לידי שלמות של להטוט המרה או העלמת חפצים. מלייס היה הראשון ששילב סצינות ולמעשה היה הראשון שפיתח את הטכניקה שרבים רואים בה את אמצעי הביטוי הקולנועי החשוב ביותר: המונטאז' או אמנות העריכה.

החל משנת 1896 בעזרת "קינטוסקופ" תוצרת אדיסון מלייס הקרין קומדיות בדיוניות עתירות דמיון.

הוא היה הקולנוען הראשון שהשתמש בפעלולים בסרטים שלו : בין סרטיו הנודעים :

"התזמורת", "הראש המתפוצץ" ו"המסע אל הירח" (להקת סמשינג פאמפקינס אף ערכו לו מחווה בקליפ שלהם לשיר "Tonight , Tonight"). "למרות החידוש המסעיר והתפנית הקולנועית החשובה מלייס לא

התפתח מבחינת השפה הקולנועית: העמדות המצלמה של מלייס היו פרימיטיביות וסרטיו לא היו ערוכים בצורה מעניינת וזאת למרות שהיה אחד הראשונים שהמציאו את החיתוך לרציפות. טכניקה בה קטעי הנרטיב קשורים על-ידי תמונה דועכת (OUT-FADE) הפחתת אור בסיום הסצנה והתמונה גואה (IN-FADE) של הסצנה הבאה, לעתים קרובות במקום ובזמן אחרים, אם כי בדרך-כלל עם אותן דמויות. הוא השתמש בשיטות עריכה אלו לפרסומת שעשה לסרטיו וכינה אותם בשם "סצינות מאורגנות". מלייס היה הראשון שביים סרטים עלילתיים כגון: "הוצאתה להורג של מרי מלכת הסקוטים", "ז'אן דארק" ו"פרשת דרייפוס". הוא הראשון שהשקיע זמן ומחשבה בעיצוב תפאורה, תלבושות, אביזרים ואפקטים והדריך את שחקניו כיצד עליהם לשחק בסרט. הוא גם שחק במרבית סרטיו. מלייס הבין שלסינמטוגרף יש כוח לעורר את הדמיון. הוא שחרר את המצלמה מכבלי הזמן. בזמן שהאחים לומייר תעדו את הזמן, הוא יצר אותו.

בין שנת 1896 לשנת 1913 הוא הפיק לפחות 500 סרטים, מהם נותרו 140. דומה שהוא היה הראשון שהשתמש אי פעם בצביעה ביד, (נגיעה של אדום בשמלה, תפוז בלהבות אש, כחול על גבי וילון ועוד). גם אם נביא בחשבון שהאחים לומייר עם סרטם "הגנן משקה מושקה" הקדימו את מלייס עם סרט עלילתי הם לא המשיכו לפתח את אפשרויותיהם, לכן מעמדו של מלייס כאבי האפקטים המיוחדים וכאיש שתרם ביותר לפיתוח הסרט העלילתי מובטח.

יצירתו המפורסמת ביותר של מלייס הייתה "המסע לירח" סרט שכלל שלושים סצנות שבו שילב בהצלחה את דמיונו הפורה וחוש ההומור שלו כדי ליצור סרט מקסים בתמימותו וגדוש באפקטים ותעלולים. הסרט כולל סצינות מוזרות כגון נחיתת ספינת חלל הפוגעת בעינו של איש הירח, נערות מקהלה מנופפות לשלום לספינת החלל והופכות לכוכבים, יצורי ירח נעלמים בענני עשן כשהמדענים הולמים בהם במטריותיהם ועוד. למרות כושר היצירה של מלייס, המצלמה פסיבית והקומפוזיציה של הסצינות בעלות אופי בימתי.

התפאורה המרהיבה שאותה תכנן, צייר ובנה במו ידיו מחפה על הפריים הסטטי. שנת השיא של מלייס כאמן יוצר וכאיש עסקים הייתה 1902. סמלו המסחרי – הכוכב-נראה על פני מסכי הסרטים בעולם. אך זוהרו של הכוכב הועם בהדרגה בעשור הראשון של המאה: עבודת הנמלים האישית שלו לא יכלה להתחרות בשיטותיהם התעשייתיות של מתחריו. בשנת 1914 הוא איבד סופית את קהל צופיו. בשנה זו הפיק את סרטו האחרון ולאחר שהסרט נכשל הפך את האולפן שלו לתיאטרון, שבו שב להציג מופעי קסמים. הוא נעלם מן המסך כמו אחד מאנשי הירח בסרטו המפורסם ביותר. ארבע עשרה שנה לאחר מכן גילה אותו עיתונאי בקיוסק בתחנת הרכבת של מונפרנס, מוכר צעצועים וסוכריות. תהילתו וסרטיו (שאחדים מהם השמיד בעצמו אך מרביתם החרים הצבא במלחמת העולם הראשונה והתיך לסוליות מגפיים) הושבו לו מאוחר יותר כאשר זכה באות לגיון הכבוד. בשנות חייו האחרונות הוא חי על קצבה צנועה ומת בשנת 1938.

מלייס ומשפט דרייפוס

מלייס לא היה רק קוסם המסריט פנטזיות קולנועיות, הוא היה גם הבימאי הראשון שהתגייס לספק לקהל

הסקרן את ה"אמת" המצולמת על משפטו של דרייפוס. ב-1899, עוד לפני סיומה של הפרשה, הוא ביים סרט של חמש-עשרה דקות על הנושא. זו היתה היצירה הארוכה ביותר שלו עד לאותה העת, ובכך יצר למעשה את הסרט הפוליטי המובהק הראשון בתולדות הראינוע. מלייס בחר לשחזר דווקא אפיזודות שעוררו אהדה כלפי הנאשם. התמונות המציגות את דרייפוס המושם בסד במקום מאסרו באי השדים מדגישות את סבלו של האסיר. התאבדותו של הקצין הגבוה, מזייף המסמך שהביא להרשעתו של דרייפוס, מוצגת כהוכחה לחפותו של הנאשם. ההתנקשות בסניגורו של דרייפוס, הנותר פצוע ובודד ברחוב, מעוררת את הזדהות הצופים. את השחקנים בחר הבימאי על-פי מידת הדמיון של תווי פניהם לתצלומי גיבורי הפרשה שהופיעו בעיתונות. כך חסך הבהרות מילוליות מיותרות. תצלומי העיתון שמשו עיטורים לנרטיביים המילוליים, ולכאורה נועדו לתת תחושה של סרט תיעודי המתאר את השתלשלות העניינים.

מלייס- המסע אל הירח

מסע אל הירח (בצרפתית: Le Voyage dans la lune) הוא סרט ראינוע צרפתי בשחור-לבן משנת 1902. הסרט, שאותו כתב וביים חלוץ הראינוע ז'ורז' מלייס, בסיועו של אחיו גסטון, הוא סרט המדע הבדיוני הראשון בהיסטוריה. הסרט מבוסס באופן רופף על עלילות הספרים "מהארץ לירח" של ז'ול ורן ו"האנשים הראשונים על הירח" של הרברט ג'ורג' ולס.

אורכו של הסרט הוא כ-14 דקות בהקרנה של 16 פריימים לשנייה, הקצב המקובל בתקופתו. הסרט זכה לפופולריות רבה בתקופת הקרנתו והוא המוכר ביותר מבין סרטיו הרבים של מלייס. כיום הסרט מצוי ברשות הציבור, לאחר שפג תוקפן של זכויות היוצרים עליו.

על הסרט אמר חוקר הקולנוע האמריקני קן דנסיגר:

..."מסע אל הירח" אינו אלא סדרה של שוטים משעשעים, כל אחד סצנה בפני עצמו. הקטעים מספרים סיפור, אך לא בצורה שאנו מורגלים לה. רק אחרי עבודתו של האמריקאי אדווין פורטר, העריכה נהייתה יותר תכליתית[1]

עלילת הסרט

בפגישה של קבוצת אסטרונומים, מציע נשיא הקבוצה מסע לירח. לאחר ויכוח סוער ביניהם, הם מחליטים לקבל את ההצעה. לנשיא מצטרפים חמישה אסטרונומים אמיצים. הם בונים חללית בצורת קליע ומשגרים אותה לחלל באמצעות תותח ענקי. עם התקרבותם לירח, נראה על פניו "האדם על הירח" וכשהחללית נוחתת על פני הירח היא נוחתת על עינו.

לאחר שנחתו בשלום על פני הירח, ובהתעלמות מוחלטת מהסצנה הקודמת בה נחתה החללית על עינו של הירח, האסטרונומים צופים בפליאה בסביבתם ובכדור הארץ המרוחק זורח על פני שמי הירח. מיד אחר כך, מותשים ממסעם, האסטרונומים הולכים לישון. במהלך שנתם מופיעים מספר עצמים ויצורים: שביט שחולף על פני שמי הירח, שבעה כוכבים עם פנים אנושיות המייצגים את כוכבי העגלה הגדולה, אדם זקן נשען אל מחוץ לחלון בכוכב הלכת שבתאי, הטיטאנית פויבה וילדה קטנה שמחזיקה בכוכב. פויבה ממטירה שלג שמעיר את האסטרונומים משנתם, אשר מוצאים מקלט מפני השלג והקור במערה מלאה בפטריות ענקיות. אחד האסטרונומים מוציא מטריה על מנת להשוות את גודלה עם גודל הפטריות, אך זו מיד הופכת לפטריה וגדלה לממדים עצומים.

בנקודה זו מופיע אחד מן החייזרים, יושבי הירח, המכונים "סלנואידים" (Selenite); לקוח משמה של סלנה, אלת הירח ביוונית). החייזר מתנפל על האסטרונומים אך הם הורגים אותו בקלות, מאחר שהיצורים הללו מתפוצצים מכל מכה חזקה. חייזרים רבים נוספים מופיעים, לוכדים את האסטרונומים ומביאים אותם בפני מנהיגם בארמונו. אחד האסטרונומים מצליח להשתחרר והורג את מנהיג החייזרים על ידי הטחתו ברצפה. האסטרונומים בורחים בחזרה אל החללית שלהם, כשרק אחד מהם נשאר אל מחוץ לה, על מנת להפיל אותה לחלל מהצוק שעליו הייתה. ברגע האחרון אחד מן החייזרים מצליח לאחוז בחללית, ויחד עם החללית והאסטרונומים נופל לחלל. החללית נופלת מהירח לכדור הארץ ונוחתת בים, צפה אל מעל פני הים ומובלת על ידי ספינה אל היבשה. בסצנה האחרונה של הסרט, שאבדה ונמצאה בשנת 2002[2], מתקבלים האסטרונומים בתשואות ובמצעד של כבוד.

כבר בראשית העשייה הקולנועית התפתחו שתי מגמות:

האחים לומייר – הצגת העולם כפי שהוא- ראשיתו של הקולנוע התיעודי. (ריאליזם)

המגמה הבדיונית של מלייס – השתמש בקולנוע לברוא עולמות אחרים, או לברוח אליהם. (פורמליזם).

אדווין פורטר-חיייו של כבאי אמריקאי 1902

פורט עבד במעבדות המחקר של אדיסון משנת 1896, תחילה כטכנאי, ומ1899 כצלם ובמאי. שני סרטיו המרכזיים: "חיייו של כבאי אמריקאי" (1902) ו"שוד הרכבת הגדול" (1903) הכתירו אותו לחלוץ הקולנוע האמריקאי. בסרטו "חיייו של כבאי אמריקאי" הוא הצמיד צילומים דוקומנטריים של כיבוי שרפות עם צילומים מבוימים של שחקנים. פעולה מלאכותית זו חיברה שני אירועים לסיפור קולנועי אחד. הייתה זו מהפכה בתפיסה הקולנועית. הקולנוען יכול היה ליצור מציאות קולנועית עצמאית באמצעות מניפולציות מתאימות בחלל ובזמן.

שוד הרכבת הגדול (1903)

בסרט זה הביא פורטר מכלול חידושים קולנועיים. זהו המערבון הקולנועי הראשון, המספר על קבוצת שודדים הבאים על עונשם. מערבון חלוצי זה מכיל כמה יסודות מרכזיים לז'אנר המערבון שהוסיף להתפתח שנים הבאות: רעים מול טובים, המסבאה כמוקד חברתי בעיירה, האקדח, הסוס, תחנת הרכבת, השוד, המרדף, ולבסוף ניצחונם של הטובים על הרעים והשבת הסדר לקדמותו.

חידושים צורניים שהביא הסרט לקולנוע:

1. תנועת מצלמה סביב ציר קבוע- (פאן וטילט). בסרט עוקבת המצלמה אחרי השודדים פעמיים. בניגוד לאחים לומייר שבסרטם "הגנן המושקה" לא חשבו על האפשרות לעקוב עם המצלמה אחרי הנער הבורח, הבין פורטר שאפשר ואף רצוי שהמצלמה תעקוב אחרי הדמויות.
2. עריכה מקבילה- בפעולת העריכה המקבילה מוצגים שני אירועים המתרחשים באותו זמן אך במקומות שונים. ע"י חיתוך הלוח וחזור מאירוע אחד לשני, נוצרת מתחילה של הזמן הקולנועי. האפקט הדרמטי הוא ביצירת מתח- האם הילדה תצליח לשחרר את אביה בזמן? האם השריף ורודפיו יצליחו לתפוס את השודדים?
3. שימוש בהקרנה אחורית- טכניקה המשלבת צילומי חוץ המוקרנים באולפן על מסך, וצילום חי של שחקנים הנמצאים כביכול בנוף המוקרן על המסך (לדוג' צילומי הנסיעה המוקרנים ברקע יוצרים את האשליה שהאולפן הוא רכבת הנוסעת ביער).
4. התרחשות הפעולה בשני מישורי צילום- צילומי קידמה (foreground) וצילומי רקע (background) המעשירים את הסצנה, יוצרים עומק מבחינה אסתטית ומאפשרים הכללת מידע רב בצילום אחד. (לדוג' השודדים ביער והדמויות שאו לתפוס אותם. השודדים מקדימה, והשריף מאחורה)
5. קלוז אפ- פורטר צילם אדם משופם מרים את ידו האוחזת באקדח, מכוון אותו אל הצופים ויורה. נראה כי פורטר הרגיש בצורך הקולנועי לקלוז אפ אבל לא הייתה לו היכולת לשלב את הקלוז אפ בתוך הסצנה בלי לפגוע בזרימה הטבעית של הסרט ובלי לבלבל את הצופה, שאנו רגיל לראות חלק גוף, אלא את הדמות כולה (כמו בתיאטרון). בעיה זו נפתרה רק אחרי שנת 1908 עם הפועתו של גריפית

בשנת 1915 עשה גריפית את הסרט "הולדת האומה", אפוס היסטורי על מלחמת האזרחים. אורכו כ- שלוש שעות ורבע ותקציבו 100,000 דולר. הוא כלל אלפי ניצבים ותפאורות ענק. הסרט הוליד את הוליווד הגרנדיוזית כפי שאנו מכירים אותה היום. הסרט זכה להשפעה רבת עוצמה על הקולנועים ברחבי העולם והמחיש להם את הפוטנציאל הגלום במדיום הקולנועי. גריפית עשה עוד 27 פיצ'רים עד שנת 1917.

תרומתו של גריפית לשפת הקולנוע:

1. עריכה בתוך הסצנה- בניגוד לקודמיו שערכו חיתוכים טכניים רק כשנאלצו להחליף אתר צילום, גריפית הבין שצילום סצנה מכמה זוויות ראייה משרת את הצרכים הדרמטיים שלה. הבמאי עושה אנליזה לסצנה (-פרוק הסצנה לחלקיה החשובים וצילומם בזוויות וגדילים רצויים) ולאחר מכן מגיע שלב הסינטזה (-בניית הסצנה מחלקיה השונים ליחידה אחת באמצעות עריכה). אקט זה של עריכה בתוך הסצנה משחרר את הקולנוע משעבוד לחוקי הפיסיקה, זוהי ראשיתה של שפה עצמאית בעלת חוקיות משלה. העריכה יוצרת הפרדה בין חלל זמן מציאותיים לבין חלל זמן קולנועיים.
2. שינוי קצב העריכה- בעוד שסרטיהם של מלייס ופורטר בנויים בקצב מונוטוני, גריפית הבין כי צרכיו הדרמטיים של הסרט מכתיבים גם את קצב העריכה (למשל- מרדף מחייב קצב הולך וגובר).
3. עריכה מקבילה- פורטר הוא זה שפיתח את העריכה המקבילה אך גריפית שכלל את הטכניקה שלו. העריכה המקבילה של גריפית בנויה ממס' גדול יותר של אלמנטים, תוך שינוי קצב העריכה. גריפית השתמש בעריכה המקבילה על מנת ליצור מתח.
4. תנועת דולי- (תנועת מצלמה מלאה- המצלמה כולה נעה אל הדמות בניגוד לpan- ול-tilt) תנועת מצלמה זו יוצרת סצנה דינאמית ומגבירה את מעורבות הצופה במתרחש על המסך.
5. שימוש ב-C.U- הקלוז אפ הופיע לפני גריפית על המסך, אך גריפית היה הראשון ששילב את הקלוז אפ כחלק אורגני מהסצנה. גריפית מצא את התזמון הנכון ואת כללי המעבר מ-C.U ל-M.S ול-L.S ובכך יצר תחביר קולנועי המאפשר להרחיב את גבולות השפה. ה-C.U הוא אחד הכלים הקולנועיים האפקטיביים ביותר והוא גם זה המייחד את הקולנוע מאומנויות אחרות.
6. הסטנדרט הקולנועי החדש- גריפית יצר סרטים שאפתניים בהיקף, בתקציב, בתפאורה ובשימוש בעשרות אלפי ניצבים וקבע את הסגנון האמריקאי הגרנדיוזי המקובל עד היום.

עריכה

קיימים שני סוגים מרכזיים של עריכה, עריכה אנליטית קלאסית ועריכה סינטטית (המונטאז'), בפרק זה ננסה לעמוד על ההבדלים המרכזיים ביניהם, הנה הם לפניכם.

עריכה אנליטית קלאסית

בשנים הראשונות של הקולנוע – סוף שנות התשעים של המאה ה-19, הסרטים היו קצרים, ובנויים מארועים קצרים המצולמים מרחוק בשוט אחד. משך השוט היה שווה למשך הארוע. עד מהרה התחילו קולנוענים לספר סיפורים – אמנם פשוטים, אבל כאלו שהצריכו יותר משוט אחד.

בראשית המאה העשרים התפתח סגנון עריכה קלאסי - אנליטי המכונה גם "חיתוך לרציפות" (continuity). זוהי טכניקה המשמשת ברוב סרטי העלילה עד היום. הרעיון מאחורי סגנון זה הינו קצרנות המנסה לשמר את הזרימה של ההתרחשות מבלי להראות אותה בשלמותה.

כך למשל שוט רציף של אישה היוצאת ממקום עבודתה וחוזרת לביתה, יכול להימשך על פני ארבעים וחמש דקות. החיתוך לרציפות דוחס את הפעולה לחמישה שוטים קצרים:

1. כניסה למסדרון וסגירת הדלת במשרדה.
2. יציאה מהבניין שבו נמצא המשרד.
3. כניסה למכונית והתנעתה
4. נסיעה בכביש המהיר
5. פנייה אל כביש הגישה לבית.

על הברד ארבעים וחמש דקות אלו נמשכות אולי 10 שניות, אבל הצופה מקבל את כל פרטי המידע החשובים. כדי שהפעולה תהיה הגיונית ורציפה, אסור שיהיו קיטועים מבלבלים בסיקוונס הערוך מסוג זה. כל התנועות מבוצעות באותו כיוון על המסך כדי למנוע בלבול מהצופה. אם היא נוסעת מימין לשמאל בשוט אחד ואילו כל התנועות שלה הן משמאל לימין בשוטים האחרים, אנו עלולים לחשוב שהיא חוזרת למשרד.

העריכה הקלאסית - אנליטית שומרת שתשומת הלב של הצופה תתמקד ברצף הדרמטי של הסיפור. סגנון זה שגובש ע"י גריפית קרוי אנליטי משום שיש בו מעין ניתוח של השלם על ידי פירוק למרכיביו.

בד"כ פותחים בשוט ממרחק גדול המראה את כל חלל הסצנה. אחר כך ישנה סדרה של שוטים המראים פרטים שונים בתוך חלל זה, למשל שוט המראה את פני הדמות מצילום מקרוב, שוט המתמקד באובייקט שיש לו חשיבות לעלילה, או חשיבות מבחינה סמלית (תמונה, דגל, סיגריה וכו') ושוט עם שתי דמויות המראה את היחס ביניהן. העריכה האנליטית הקלאסית משתדלת שהצופה לא יבחין בחיתוך בין השוטים.

מושגים ועקרונות כללים של העריכה האנליטית:

צילום מכונן – Establishing shot – הסצנה נפתחת מצילום ממרחק גדול המציג את מרחב ההתרחשות הדרמטית במלואו. נותן לצופה מידע חיוני על הרקע שבו מתרחשת הדרמה – חדר, רחוב בעיר, מקום בטבע וכו'. בהמשך שייפיעו הצילומים מקרוב של דמויות וחפצים הצופה ידע דרך השוט המכונן כיצד הם ממוקמים זה ביחס לזה, ולאן מופנה מבטה של הדמות הנראית בצילום מקרוב.

סצנת המכירה הפומבית ב"הצעה מגונה" חושפת את הצופה אל מרכיבי הסצנה.

חיתוך מן הפרט אל הכלל – Cut away – מעבר מצילום כללי של חלל הסצנה בצילום המכונן לצילומים המתמקדים בפרטים בתוך חלל זה. אחד המעברים הרווחים הוא מעבר לצילום של שתי דמויות בשעת דיאלוג. בסוג צילום זה המצלמה מוצבת מאחורי השחקן האחד ומראה את כתפו וצדודיתו, ואת פניו של השחקן האחר.

טכניקה זו קרויה - צילום מעבר לכתף Over the shoulder shot ובאמצעותה אנו רואים גם את הדובר (שלו רוב מוצג מהחזית) וגם את המאזין מזווית הממחישה את נקודת מבטו. וכך המצלמה עוברת משחקן אחד למשנהו – בכל פעם שאחת הדמויות מדברת רואים את פניה בעומק התמונה ואילו את הדמות המקשיבה רואים מאחור, קרובה יותר למצלמה. טכניקת המעבר מדמות לדמות נקראת Shot reverse-shot.

בסצנת המכירה הפומבית נעשה שימוש במושגים אלו.

עקרון שלוש המעלות – במעבר מצילום מרחוק לצילום מקרוב (או להיפך) של אותו אובייקט, נהוג להזיז את המצלמה הצידה ולשנות את מיקומה ביחס אליו בשלושים מעלות לפחות. כך מונעים רושם של קפיצה לא טבעית ובולטת לעין הנוצרת כשמצלמים את אותו אובייקט ממרחקים שונים בלי לשנות את זווית המצלמה ביחס אליו. לדוגמה אם מצלמים דמות מן החזית ממרחק בינוני גדול mls ורוצים לעבור למרחק בינוני קרוב mcu הצילום הקרוב לא יהיה מהחזית אלא מזווית של שלושים מעלות לפחות.

חיתוך בתנועה – בד"כ כל שוט מתחיל ונגמר בתנועה. התנועה מושכת את תשומת הלב של הצופה ומטשטשת את המעבר בין השוטים. לדוגמה רוצים לצלם שלושה שוטים: 1. אדם נכנס לחדר וסוגר את הדלת מאחוריו.

2. מתיישב על הספה. 3. אדם אחר נכנס לחדר.

אם רוצים לטשטש את המעברים אפשר לעשות זאת כך: החיתוך הראשון יהיה באמצע התנועה של סגירת הדלת, השוט השני יתחיל בתנועת ההליכה לעבר הספה, החיתוך שלו יהיה באמצע תנועה נוספת – התיישבות על הספה, הצתת סיגריה וכו', והשוט השלישי יתחיל במהלך הכניסה של הדמות השנייה.

עקרון מאה ושמונים מעלות – כל הצילומים של סצנה מסוימת יתבצעו מצד אחד של ההתרחשות. הבמאי מותחן קו דמיוני בין שתי נקודות בחלל הסצנה ומקפיד שהמצלמה לא תחצה את הקו ותצא מתחום מאה ושמונים מעלות. לדוגמה שתי דמויות יושבות ומשוחחות משני צידי שולחן. צילום מן הצד יראה את א מצד ימין ואת ב מצד שמאל. אם נעביר את המצלמה לצד אחר של השולחן נראה את ב מצד ימין ואת א משמאל והצופה יתבלבלו באשר למיקום הדמויות.

התאמת כיווני מבט – Eyeline match עקרון הדומה לעקרון מאה ושמונים המעלות. כאשר עוברים מחיתוכים מהפרט אל הכלל נהוג להקפיד שכיווני המבט של כל דמות יתאימו למיקומם המשוער של הדברים שהיא מביטה בהם בחלל הסצנה. כלומר אם א נמצא בצד ימין של החדר ואילו ב בצד שמאל, בכל פניה של א ל – ב הוא יפנה את מבטו שמאלה, ואילו ב יביט תמיד ימינה.

צילום מכונן חוזר – Re establishing shot אם הסצנה אינה קצרה, חוזרים לעיתים בשלב מסויים לתצלום ממרחק גדול של כל המרחב או אל רובו, כדי להזכיר לצופה את אופי המקום והמיקום של הדמויות והחפצים בתוכו.

עריכה סינטטית-(מונטאז') ספינת הקרב פוטיומקיין-איזנשטיין

מונטאז' / עריכה סינטטית, ניסוי קולשוב

קולשוב ערך ניסוי. הוא צילם את פניו של השחקן איוואן מזוכין. לאחר מכן הצמיד לפניו של מזוכין שוטים שונים:

- במקרה הראשון הצמיד לשוט הפנים של מזוכין שוט של קערת מרק.
- במקרה השני – פניו של השחקן הוצמדו לשוט של ארון קבורה.
- במקרה השלישי – פניו של השחקן הוצמדו לשוט של ילדה קטנה.

בשלושת הצירופים התוכן של שוט א' לא השתנה, ורק התוכן של שוט ב' השתנה. למרות זאת, הצופים ראו בכל פעם משהו אחר. במקרה הראשון טענו שמזוכין רעב, במקרה השני אמרו שהוא עצוב, במקרה השלישי אמרו שהוא לבבי וחביב. כאמור, פניו של מזוכין לא השתנו, היה זה אותו שוט א'. מה שהשתנה הוא רק שוט ב'. על פי העריכה קבעו הצופים את משמעות החיבור בין השוטים. הצופים נטלו פה חלק אקטיבי (פעיל) בבניית המשמעות. המשמעות לא היתה מונחת מראש, אלא הוצרה בפעולה שביצע הצופה בראשו: הוא הרכיב בין שני שוטים נפרדים, חיבר ביניהם, ויצר את המשמעות בעצמו. כאן נולדה שיטת העריכה הסינטטית.

המסקנה: השלם אינו קיים; הצופה הוא שמרכיב בראשו את השלם, מן החלקים הבודדים אשר ניתנים לו. הצופה מקבל חלקים, והוא מבצע פעולה של חיבור, סינתיזה. החיבור הוא פעולה אקטיבית שמבצע הצופה בראשו, והוא זה שיוצר למעשה את המשמעות של העריכה.

מהו המונטאז'?:

מונטאז' הוא חיבור סינטטי בין שוטים. החיבור בין השוטים אינו צפוי (אינו בנוי על קשר עלילתי, קלאסי, אנליטי), אלא על קשר שצריך לייצר אותו. הצופה הוא אקטיבי (פעיל), הוא זה שבונה את המשמעות של הסצנה, בכך שהוא מחבר בין שוטים. הצופה "מדביק" בין השוטים השונים, מחבר (יוצר סינתיזה) ביניהם, ומייצר משמעות שלהם על ידי חיבורם. הוא אינו מקבל את השלם (כפי שהוא מקבל בעריכה אמריקאית, אנליטית, שמעניקה לו את השלם, ואז מפרקת אותו לחלקיו), אלא בעריכת מונטאז' הוא מקבל אך ורק חלקים של השלם, ונדרש ממנו להרכיב (לעשות סינתיזה) וליצור בראשו את התמונה השלמה.

הניסוי של קולשוב הוא הבסיס לעריכת המונטאז'.

הסרט "אוניית הקרב פוטיומקין"

במאי: סרגיי אייזנשטיין, ברית-המועצות, 1925

רקע היסטורי:

1905 – מהפכה קומוניסטית אשר נכשלה

1917 – מהפכה קומוניסטית שהצליחה, לנין תופס את השלטון

1925 – אייזנשטיין מקבל תקציב ענק לעשות סרט לכבוד 20 שנה למהפכה הראשונה (שנכשלה), ויוצר את "אוניית הקרב פוטיומקין", שחלק מהסצנות בו בעריכה סינתטית, מונטאז'.

הסצנה המפורסמת ביותר בסרט היא סצנת הטבח של ההמון על ידי החיילים, על המדרגות של העיר אודסה. הסצנה היא שיחזור של טבח שהתרחש ברוסיה בשנת 1905, בעת הניסיון לבצע מהפכה קומוניסטית. המהפכה נכשלה, החיילים של הצאר (הקיסר, השליט) הרוסי טבחו בהמון, והצאר שמר על כסאו. ניסיון המהפכה הקומוניסטי הבא יהיה בשנת 1917, בהנהגת לנין, ניסיון שהצליח (ושבעקבותיו הוצא הצאר להורג). רוסיה הופכת בשנת 1917 למדינה קומוניסטית, והשלטון מזמין בשנת 1925 את אייזנשטיין לביים סרט, שיציג את הטבח שנערך 20 שנה קודם לכן, בשנת 1905, על ידי חיילי הצאר האכזריים.

אייזנשטיין ערך את סצנת הטבח בעריכת מונטאז'. התוצאה היא אחת הסצנות החשובות, המשפיעות, המפורסמות ביותר בתולדת הקולנוע.

המונטאז' הוא עריכה של התנגשויות. שוטים מתנגשים זה בזה, ואת משמעות ההתנגשות יוצר הצופה בראשו. ההתנגשות יכולה להיות ברבדים שונים: צורה, תוכן, תימה, וכדומה.

דוגמאות למונטאז' בסצנה:

1. מונטאז' תוכני: א. כמותי. שוט של המון מוצמד לשוט של בודדים, שמריעים לאונייה.
2. מונטאז' תוכני: ב. מעמדי. שוט של אישה עשירה מוצמד לשוט של אישה ממעמד נמוך, כדי לסמן שכולם שותפים לתמיכה באונייה, עשירים ועניים כאחד, ללא הבדלי מעמד.
3. מונטאז' צורני. א. צבעים. הפסל בצבע שחור, החיילים בצבע לבן.
4. מונטאז' צורני. ב. זוויות. החיילים מצולמים מלמעלה, ההמון מצולם מלמטה.
5. מונטאז' צורני. ג. כיוונים. ישנם שלושה כיוונים להתרחשות הסצנה. החיילים יורדים מלמעלה למטה. האישה עם הילד המת עולה מלמטה למעלה. באמצע נמצאים אנשים שמתחבאים והם סטאטיים.
6. מונטאז' צורני. ד. גיאומטריה בפריים. הפריים עמוס בקווים שונים. הקווים שיוצרות המדרגות, הקווים שיוצרים הרובים, הקווים שיוצרות הצלליות של החיילים – כל אלה הם קווים שאינם מקבילים לקווי-הפריים הקולנועי. התוצאה היא פריים משוסע, עם קווים אלכסוניים, שמשדרים חוסר הרמוניה, חוסר שלווה, פריים בלתי-מאוזן, פריים בלתי הרמוני.
7. היחס אל הזמן. בעקרון, הקולנוע נוטה לדחוס את הזמן, לכווץ את הזמן. (כשאדם נוסע לעבודה בסרט, הזמן ה"מציאותי" נדחס, מכווץ, וזה לוקח דקה אחת בזמן הקולנועי, אפילו שבזמן ה"ריאלי" זה היה לוקח הרבה יותר. זו הנטייה של הקולנוע: לכווץ את הזמן, לסלק אירועים משעממים שאינם מקדמים את העלילה). בסרט "אוניית הקרב פוטיומקין" אייזנשטיין מבצע פעולה הפוכה: הוא מותח את הזמן. הזמן הקולנועי נמשך ונמתח והוא ארוך יותר מן הזמן הריאלי, בסצנה על המדרגות באודסה.

הקומדיה הקולנועית

קומדיה – יצירה דרמטית בעלת תוכן מבדח, הצוחקת(לעיתים) למומי האדם ואו למגרעות בחברה, ומוקיעה ערכי אדם מדומים או מזוייפים ומוקיעה ערכים חברתיים הנתפסים לעיתים כצבועים וחסרי תוכן ומהות של ממש.

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 הייתה תמיד אחד הז'אנרים הבולטים בהוליווד. רבים מהיוצרים החשובים של הקולנוע האמריקני, התמחו בה. **הקומדיה איפיינה את ראשית עידן הסרט האילם, ולמעשה שלטה בו והייתה הז'אנר הפופולארי ביותר בתקופת 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. פרוייד טען כי תפקיד ההומור הינו להעניק סיפוק ועונג ע"י מתן אפשרות לבטא נטייה כלשהיא אשר ללא ההומור הייתה נשארת חבויה ובלתי מסופקת. ההומור טען פרוייד 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 – 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 מישהוא, וזאת ע"י הקטנתו באמצעות הפניית הומור נגדו. גם עליונות רגעית נותנת לנו סיפוק. ההומור גם 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 מסוים 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 פסיים. 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. המייצגים הגדולים ביותר של הקומדיה בתקופת הסרט האילם היו האחים מרקס, צ'ארלי צ'אפלין ובאסטר קיטון.

ניתן להבחין בין 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. (חברים, סיינפלד 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'יימס 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'.

הקומדיה בתקופת הסרט האילם-באסטר קיטון וצ'ארלי צ'אפלין

הקומדיה היא ללא ספק אולי הז'אנר הפופולארי ביותר בעידן הסרט האילם שנמשך מתחילת המאה הקודמת ועד לתחילת שנות השלושים, עם הופעת הסרט המדבר. נדמה כי הסרט האילם הלם את הז'אנר הזה מאד שכן עקב היותו חסר קול, הסרטים האילמים היו זקוקים למבנה מובחן, קל להבנה ופיזי אשר דרכו תעבור עלילת המסר, הקומדיה, בדגש על קומדיית הסלפסטיק (קומדיה פיזית) הפך עם כך לאחד מן הז'אנרים האהובים ביותר על הצופים בשל נגישותו הרבה והחוקים הברורים שהציע. שנים מענקיי הקומדיה האילמת היו **באסטר קיטון** ו**צ'ארלי צ'אפלין**. עליהם נרחיב בפרק זה.

באסטר קיטון

נעורים וקריירה מוקדמת:

קיטון נולד כ- "ג'וזף פרנסיס קיטון", לג'וזף האלי קיטון ומיירה אדית' קאטלר. אביו היה אומן וודביל נודד. ביחד עם הארי הודיני היה אביו שותף ללהקה נודדת שנקראה "להקת הרפואה של שבט המוהוק", שהופיעה על הבמה, ובמהלך ההופעה קידמה מכירת תרופות פטנט. קיטון נולד בעיירה פיקווי שבקנזס, בה הופיעה הלהקה. כיום משמשת העיירה כמוזיאון למורשתו של קיטון, על אף שבית הארחה בו נולד קיטון נהרס בסופת טורנדו. העיירה היא כה זעירה עד שפסטיבל קיטון השנתי נערך בעיירה השכנה איולה.

את הכינוי "באסטר" קיבל קיטון מהודיני ששימש כסנדקו, כאשר היה בן שישה חודשים, והתגלגל במורד גרם מדרגות מבלי להפגע. באותה העת היה פירוש המילה "נפילה". הביוגרף של קיטון, מאריון מיד, מצא כי הודיני לא היה כלל באותה העת במסע הופעות הוודביל של להקת רופאי המוהוק, וכי המדובר במיתוס שיצר קיטון.

בגיל שלוש החל קיטון להופיע עם הוריו במופע וודביל שנקרא "שלושת הקיטונים". מיירה ניגנה בסקסופון בעוד שג'ו ובאסטר הופיעו על הבמה. במהלך ההופעה היה באסטר מתגרה בג'ו ולא מציית לפקודותיו, וג'ו היה משליך אותו על התפאורה, אל בור התזמורת או אף אל הקהל. עוד מגיל צעיר למד קיטון את סודות הנפילה הבטוחה,

ומעולם לא נפגע על הבמה. בשנים מאוחרות יעלו האשמות כנגד ג'ו על התעללות בבאסטר במהלך המופע. קיטון עצמו טען כי לא היה מדובר בהתעללות, וכי נפילה בטוחה היא עניין של אימון ותזמון. למעשה, קיטון טען כי כל כך נהנה מהעניין, בתור פעוט, שהתחיל לצחוק בשעה שהושלך על הבמה, ושם לב כי כאשר לא צחק, הדבר גרר תגובה חיובית יותר מהקהל, וכך החל לאמץ לעצמו את הפרצוף חסר ההבעה שהיה לסמלו המסחרי.

המופע פעל בניגוד לחוקים האוסרים על שימוש בילדים עם וודביל. אך למרות זאת, ולמרות סיוור הופעות כושל באנגליה היה קיטון הנער כוכב במה ידוע, עד כדי כך שכאשר ניסו מיירה וג'ו להחליפו באחיו, דרש הקהל את באסטר ולא איפשר זאת. כבר כשהיה בן שש שונה שמו של המופע ל"באסטר, ואיתו ג'ו ומיירה קיטון"

כאשר היה קיטון בן 21 הביא האלכוהוליזם של אביו לפירוק המשפחה. באסטר עזב לניו יורק והחל להופיע בראינוע.

באסטר קיטון בתקופת הסרט האילם

בפברואר 1917 פגש באסטר בקומיקאי העולה רוסקו ארבווקל באולפני תלמדג' בניו יורק, בהם יצר ארבווקל סרטים. הוא נשכר ככוכב משנה, ואיש פעלולים. קיטון וארבווקל הפכו לידידי נפש, וקשר זה עמד במבחן קשה כאשר נשפט ארבווקל על הריגת צעירה, ועל אף שזוכה, איבד את מעמדו ככוכב ואת משפחתו.

אין לדעת בכמה סרטים היה קיטון מעורב באותה התקופה. חלק גדול מן הסרטים אבד (בין היתר בשל האיסור על הקרנת סרטי ארבווקל לאחר השערורייה שנקשרה בשמו). אחד מן הסרטים, "הקצב הצעיר" (1917) הצליח מאוד. המדובר בכמות רבה של סרטים שנעשו בין 1917 ל-1919.

לאחר שהצליח מאוד בסרטיו עם ארבווקל, קיבל מן המפיק ג'וזף שנק, שהפיק את סרטי ארבווקל, סטודיו משלו, שנקרא "סטודיו קיטון". במסגרת זו צילם קיטון סידרה של קומדיות קצרות בנות כחצי שעה. לאחר הצלחת סדרה זו של קומדיות, שצולמו בין 1920 ל-1922, עבר קיטון ליצירת סרטים באורך מלא. סרטים אלו הפכו את קיטון לאחד הקומיקאים המפורסמים בעולם. באותה העת נחשב לאחד משלושת הקומיקאים הידועים, לאחר צ'ארלי צ'פלין והרולד לויז.

סרטיו הידועים כוללים את "הכנסת האורחים שלנו" (1923), "הנווט" (1924), "שרלוק הצעיר" (1924), "איש המצלמה" (1928) "סטימבואט ביל הצעיר" (1928) ו"הגנרל" (1927). "הגנרל" המתרחש במלחמת האזרחים האמריקנית נחשב ליצירת המופת של קיטון, והוא משלב קומדיה פיזית, עם אהבתו של קיטון לרכבות. עם כל זאת, חלק מסרטים אלו היו כישלונות קופתיים. **סגנונו של קיטון היה מתוחכם מדי לקהל צופי הראינוע שהתרגלו לקומדיות סלפסטיק בהן מוטחות עוגות בפרצופי שוטרים שמנים.**

כאשר החל השימוש בפסקול, נראה היה כי דמותו הקולנועית של קיטון, שנחן בקול ערב, תסגל עצמה להמצאה החדשה, שלא כדמותו של "הנווד" הצ'פליני, שנראה היה כי לא תשרוד.

הגנרל - מקור ויקיפדיה

הגנרל

The General poster.jpg

שם במקור: The General

בימוי: קלייד ברוקמן, באסטר קיטון

הפקה: ג'וזף מ. שנק

תסריט: קלייד ברוקמן, באסטר קיטון

שחקנים ראשיים: באסטר קיטון, מאריון מאק

חברת הפצה: יונייטד ארטיסטס

הקרנת בכורה: 5 בפברואר 1927

משך הקרנה: מאה ושש דקות

שפת הסרט: סרט אילם, כתוביות באנגלית

דף הסרט ב-IMDb

קובץ: The General (1926).webm

הגנרל

הגנרל (The General) היא קומדיה אילמת משנת 1927 שהפיצה חברת יונייטד ארטיסטס. כוכב הסרט הוא באסטר קיטון שגם ביים ביחד עם קלייד ברוקמן. התסריט עובד על ידי אל בוסברג, ברוקמן, קיטון, צ'ארלס הנרי סמית (לא ניתן קרדיט). מספר הזכרונות "מרדף הקטר הגדול" שכתב ויליאם פיטינג'ר. הסרט נחל כישלון בקופות עם יציאתו, אולם במרוצת השנים זכה להערכה עצומה.

העלילה [עריכת קוד מקור | עריכה]

באסטר קיטון מגלם את ג'וני גריי, איש הקונפדרציה במלחמת האזרחים בארצות הברית, שארוסתו היא אנאבל לי והוא עובד כמכונאי ברכבת. בזמן שאנשים רבים בעיר אולצו להתגייס לצבא, התנדב גריי ראשון אולם נדחה, מכיוון שקצין סבר שהוא נחוץ יותר כמכונאי, דבר שלא נאמר לג'וני. בזמן שהוא עוזב מדוכדך הוא נתקל באביה ובאחיה של ארוסתו אנאבל, הרומזים לו שעליו להתגייס, אולם הוא נפרד מהם והולך לדרכו. הדבר מתפרש בעיני האב כהשתמטות, וגורם לו לומר לאנאבל שארוסה הוא פחדן, שאפילו אינו מוכן להתגייס לצבא. אנאבל מודיעה בקרירות לג'וני כי מוטב לו שיעלה על מדים אם הוא מעוניין לדבר איתה שוב ואז עוזבת. שנה חולפת, לאנאבל מגיעה הידיעה שאביה נפצע. היא נוסעת צפונה על מנת למצוא אותו, אולם הרכבת שלה היא במקרה גם הרכבת של ג'וני - נחטפת על ידי מרגלי האיחוד. ג'וני צריך להציל את הרכבת ואת הנערה האהובה עליו.

העלילה מתלהטת במרדף שנערך בין שני קטרים ועובד הרכבת בכיכובו של באסטר קיטון. רבים מהאירועים אכן התרחשו במרדף שנערך בין ג'ורג'יה לטנסי, בין רכבות שנמשכו על ידי קטרים המכונים "הגנרל" וה"טקסס". האירועים אף היו נושא סרטו של וולט דיסני "מרדף הקטרים הגדול".

חשוב לזכור כי הגנרל נוקט בגישה מעניינת מאד ויחודית לתרבות האמריקאית, הוא מתרפק בגעגועים על ימי הזוהר של הדרום האמריקאי והוא סרט היסטורי המציג ברקע של העלילה את תבוסתו של הדרום (הגזעני שהיתה נהוגה בו העבדות כזכור) כמקום רומנטי וכתרבות שיש "להתגעגע" אליה, ובתוך כך הוא מתאר את אנשי הדרום כאציליים וכמי שהיו הצד "הטוב" במלחמת האזרחים האמריקאית.

קיטון מבצע בעצמו בסרט הרבה פעולות פיזיים הרי סיכון מעל ומסביב לרכבת השועטת, הכוללים קפיצה מקרון המנוע, לקרון הנוסעים ומשם לקרון המטען, וריצה לאורך הגג. אחד מן הפעולות המסוכנים ביותר מתרחשים כשבאסטר יושב על אחד מהמוטות המחוברים את הקטר לרכבת. בסרט מתחילה הרכבת לנסוע באיטיות ובהדרגה מאיצה את מהירותה כשהיא נכנסת למנהרה. הרושם החזותי של באסטר האומלל כשהתנועה של המוטות מסיטה אותו למעלה ולמטה היא עזה ביותר. אולם בחיים האמיתיים היה כמעט בלתי אפשרי להתניע כל רכבת בתנועה כה מדויקת והמוטות היו זזים כה מהר שהיו מעיפים את באסטר במהירות באוויר ובוודאי פוצעים או הורגים אותו. הסיפור ממשיך כך ונדרש שכנוע רציני מצד באסטר קיטון לדרוש מנהג הקטר לבצע את התעלול.

שיא הסרט כולל רגע מרהיב שבו הגשר (בו מחבל ג'וני) מתמוטט כשהרכבת חוצה אותו (מזכיר את הגשר על הנהר קוואי). קיטון צילם את התמוטטות הגשר ביער איצטרובלים מסביב לעיר קיטג' גרוב, שבאורגון, בהשתמשו בחמש מאות ניצבים מהמשמר הלאומי של אורגון. הוא לא גילה לשחקן המגלם את תפקיד הקצין הצפוני למה לצפות: מראהו של ההלם הגמור שתקף אותו היה צפוי.

הסצנה הזאת היא אחת היקרות ביותר שצולמו בקולנוע של אותה תקופה. חברת ההפקה לא יכלה להרשות לעצמה להזיז את ההריסות לאחר שהסצנה צולמה, לכן הם הותירו את הקטר ההרוס על קרקעית הנהר, שם הוא נהפך לאטרקציה תיירותית קטנה במשך קרוב לעשרים שנה. ההריסות הוזזו במהלכה של מלחמת העולם השנייה.

הגנרל היה כישלון קופתי וזכה לביקורות שליליות עם יציאתו לבתי הקולנוע וזכה למעמדו המיתולוגי בתולדות הקולנוע רק מאוחר יותר. וראיטי דיווח שבבתי הקולנוע בהם הציג ש: "לאחר ארבעה שבועות של עסקים משגשגים בהם הוקרן הסרט "Flesh and the Devil", נראה כאילו הקולנוע מזה מרעב בשבוע זה". הוא המשיך וכתב שהגנרל: "רחוק מלהיות מצחיק" וכן ש"זהו כישלון". הניו יורק טיימס הצהיר כי בסרט הזה בסטר קיטון הוא "אקרוטב יותר מאשר ליצן" וכי הוא נראה כמו לוליינן וודוויל". הלוס אנג'לס טיימס דיווח שהסרט הוא "אינו קומדיה לחלוטין, אך גם לא דרמה מרתקת". וממשיך להצהיר שהסרט "משתרך באופן איום עם מרדף ארוך ומעייף של קטר אחד אחרי השני". היה זה אחד מהכישלונות הגדולים ביותר של קיטון בקופות. הדבר איכזב אותו כי הוא החשיב אותו כסרטו הטוב ביותר. הקהל והמבקרים הסכימו עמו במהלך השנים, לאחר שהם החשיבו את הסרט כ"סרט אומנותי" יותר מאשר בידור סתמי, וכיום הוא נחשב לאחת מהקלאסיקות הגדולות ביותר של הסרט האילם.

הסרט מופיע בעקביות ברשימת 250 הסרטים הטובים ביותר ב-IMDb, ודורג במקום ה-18 ברשימת היובל של ה-AFI של מאה הסרטים הטובים ביותר במאה. הסרט כונה "בעל חשיבות תרבותית" על ידי ספריית הקונגרס של ארצות הברית ונבחר לשימור על ידי ארכיב הסרטים הלאומי.

מלבד היכולות הפיזיות יוצאות הדופן שלו והנכונות להסתכן, קיטון היה גם כותב מחונן והוא אף תרם מיכולותיו לסרטי האחים מרקס ולורל והארדי ובניגוד לכוכבים אחרים בתקופה האילמת באסטר חיכה לבואו של הסרט המדבר. היה לו קול בריטון נעים והוא ידע לשיר.

סרטיו המדברים הראשונים נחלו הצלחה, אולם הגל החדש הביא עמו שיטת עבודה אחרת, שיטת האולפנים ההוליוודיים, בה הכוכב היה מוכרח לעבוד על פי תסריט שנכתב ונבדק מראש. הדגש היה עכשיו על הטקסט המדובר והדבר שהפריע לבאסטר יותר מכל – האולפנים רצו לשמור על הכוכב שלהם חי ולכן אסרו עליו לבצע את הפעולות בעצמו. הוא לוהק לתפקידים פחות מתאימים, החל לשתות מתסכול, התגרש והחל לאבד את נכסיו.

סרטיו של קיטון לא הוקרנו יותר והעותקים הישנים התפוררו והפכו לזיכרונות עמומים מתקופה אחרת. יתכן שכך היה מסתיים הסיפור, אולם בשנת 1959, האיש שגר בביתו הישן של באסטר גילה במרתף, ממש במקרה, את התשלילים המקוריים של מרבית סרטיו, רובם במצב טוב. האיש יצר קשר עם באסטר הנרגש, מעשה שיצר תגובת שרשרת שהחזירה את סרטיו לתודעת ציבור שפשוט לא הכיר אותם.

באסטר הוכרז שוב כגאון קולנועי בציבור הרחב, סרטיו זכו לפופולאריות מחודשת ובהמשך הוא אף קיבל סדרת טלוויזיה משלו. הוא כיכב בסרטים ופרסומות וסרט נעשה על חיו. **הגנרל הוא סרט שנחשב לפרויקט השאפתני ביותר שנעשה עד אז בקולנוע ולחביב ביותר על באסטר וסופו של דבר ועניין לסרטו החשוב ביותר ולמורשת הקולנועית המשמעותית הגדולה ביותר שהשאיר אחריו.**

צ'ארלי צ'אפלין (1889-1977)

ללא כל ספק, צ'ארלי צ'אפלין היה ועודנו הקומיקאי החשוב ביותר בתולדות הקולנוע והאיש שעיצב את הזכרון הקולנועי של דור שלם בתחילת המאה הקודמת. גאונותו של צ'אפלין הוכרה על ידי חוקרי קולנוע רבים וסרטיו, למרות גילם, חיים לנצח ומתגלים בכל פעם מחדש על ידי דורות חדשים שלמים של צופי קולנוע מה שהופך את מעמדו לענק קולנועי איקונוגרפי שיצירותיו ותרומתו לעולם הקולנוע הן בעלות ערך חשוב ומכונן עד היום.

את שנות חייו הראשונות חי צ'פלין בחרדה מפני אביו השתיין שלבסוף נטש אותו ובתחושת אימה שמא ייקחו את אמו לבית משוגעים וכאשר נלקחה היה חי ברחובות, קבצן בן תשע שחמק לאורך קירות הבתים בקנסינגטון רוד בלונדון.

הוריו היו בדרנים בתאטרון המיזיק הול שהיה אחד מתאטרוני הוודוויל העממיים המצליחים באותו התקופה. בגיל 5 הופיע לראשונה על במות התאטרון כאשר שר שיר במקום אמו החולה. למרות שהמשיך להופיע בתפקידים שונים על במות הבידור של לונדון, מדי פעם היה נאלץ להמשיך ולקבץ נדבות ולעבוד בעבודות דחק שונות. רק בגיל 17 הצטרף לתאטרון הוודוויל המבוסס של פרד קארנו והופיע בו עד גיל 24. התאטרון הגיע לניו-יורק בשנת 1914 ושם פגש במרק סנאט, הבעלים של קיסטון חברת ההפקות המצליחה ביותר באותה תקופה. תוך חודש הופיע בסרט ראשון בכיכובו a Making Living באותה השנה השתתף בעוד 35 סרטים. כאשר החל להשתתף בסרטי המרדף הקומיים עבור

חברת קיסטון, הוא היה רץ מהר יותר ורחוק יותר מעמיתיו. מפני שגם אם אינו היה השחקן והבמאי היחיד שתיאר רעב, הוא אהיה היחיד שחווה אותו על בשרו ואת זה הרגיש כל צופה בכל מקום בעולם. אותה תחושת הזדהות נדירה שהצליח לעורר אצל קהל ההמונים גרמה לדמות הנווד להפך לדמות המוכרת ביותר ברחבי העולם.

למרות שדמותו הקולנועית נהייתה לאייקון בתרבות ההמון המודרנית ויצירתו נחשבה למבריקה כבר בזמן מלחמת העולם הראשונה הוא מצא את עצמו מותקף לראשונה על ידי פוליטיקאים שטענו שהתחמק בצורה לא חוקית משרות צבאי. לכן החליט להשתתף במסע ציבורי שנועד לגייס מלואות מלחמה ובמסגרתו אף הפיק סרטון תעמולה קצר. זמן-מה לאחר מכן הוא החליט לביים את "הכתף נשק" (1918). צ'פלין החיה את עולם החפירות באולפנים של הוליווד. באמצעות דמות הנווד וההומור אבסורדי שאפיינה אותו, הצליח להציג את האבסורדיות של מלחמת החפירות בלא להיחשד בבגידה במולדת. כבר בתמונות הראשונות, שבהן נהיה הנווד הקטן לחייל קטן במחנה טירונים, מתפרץ האנרכיזם הבלתי מרוסן של צ'פלין המערער על יסודות ההיגיון בסדר הצבאי. בסרט הנווד הקטן נשלח לחזית שובה לבדו שלוש-עשרה חיילי אויב ובוטט בעכזוז של מפקדם. החיילים הגרמנים ברוטלים וגסים, וכמובן חומדים נערה צרפתייה תמה זכה. בעזרת הנערה שמתאהבת בו מצליח צ'רלי הזריז ללכוד את הקיסר הגרמני

2

ואת חבר עוזריו ולהכריז על שלום עלי אדמות. בסיום הסרט מסתבר לנו שהכל היה חלום, צ'פלין מתעורר במחנה האימונים בעקבות טלטלה עזה של מפקדו. החפירות היו חלום בלהות, הפלירט עם הצרפתייה היה חלום מענג, אפילו הניצחון הגדול והשלום בעקבותיו היה קצר מדי. בעולם הריאלי נשארים רק מפקדים ופקודים, והנווד הקטן תמיד נמנה עם הנשלטים. צ'פלין רצה לשלוט בפרי יצירתו באופן בלעדי ודבר זה לא עזר לו למצוא בית הפקות והוא נדד בין אולפנים שונים במשך 4 שנים וצילם עוד 26 סרטים עד שהקים בשנת 1919 ביחד עם עמיתיו: מרי פיקפורד, דאגלס פיירבנקס, ד.ו. גריפית' את חברת ההפצה והפקה יונייטד ארטיסט. בשנת 1921 לאחר שנים של סרטונים הוא ביים את סרטו הראשון באורך מלא, "הנער". סבר זה מתפתחת דמות הנווד המוכרת. סיפור העלילה פשוט למדי. אם נואשת מפקירה את תינוקה. נווד מוצא אותו והתינוק הופך לשותפו לנדודים, עד לסיום בו נמצאת האם שהתעשרה בינתיים. צ'אפלין יוצר מפגש אנושי, חם וישיר בין שתי נשמות בודדות, מפגש הנע על גבול הקומדיה והמלודרמה. חלק בלתי נפרד מקסמו של הסרט הוא הופעתו המהפנטת של הילד ג'קי קוגאן, הנחשבת להופעה הטובה ביותר של ילד על מסך הקולנוע עד היום. בימוי, תסריט, מוסיקה והפקה: צ'ארלי צ'אפלין. בטקס פרסי האוסקר הראשון בשנת 1929 זכה בפרס מיוחד על הצטיינות בגיוון תפקידים וגאונות בעשייה קולנועית על סרטו "הקרקס" (1928) שאותו, כתב, ביים, הפיק וכמובן כיכב.

בשנת 1936 הצליח צ'פלין להעביר ביקורת על הניכור שבתיעוש וייצור ההמונים של העת החדשה, בסרטו המבריק "זמנים מודרניים". כבר שם הסרט מורה על מידת המודעות הגבוהה שלו. כותרות הפתיחה מוקרנות על רקע שעון מתקתק. הזמן המודרני הוא זמן מדוד, וככל שאתה יורד בסולם החברתי, הוא נמדד פי כמה. כל כניסה לעבודה או יציאה יש למדוד, כולל היציאה לשירותים. התמונה הראשונה בסרט היא תמונת עדר כבשים, שבחיתוך חד מתחלפת להמון אדם היוצאים מהרכבת התחתית ורצים אל שערי המפעל הגדול. פס הייצור והמיכון במפעל זה משלימים את ההיגיון העדרי. המפעל הוא מיקרוקוסמוס טוטליטרי שבו האדון מפקח על העבודה דרך מערכת טלוויזיה במעגל סגור המצויה גם בשירותים. הנווד הקטן נהיה לפועל חרוץ, במשך כל היום הוא מחזק את אותם אומים. גם כאשר הוא מתנתק סוף-סוף מהסרט הנע, ממשיך גופו, תוך עווית קשה, לעשות אותן תנועות. הריכוז ה"אינטלקטואלי" שלו בחיזוק האומים גורם שכל הסובב אותו הופך לפס ייצור אחד גדול שיש להדק ולהבריג אותו. שיטת הסרט הנע

3

שוברת את האיש הקטן, שמעולם לא נכנע קודם לכן, והוא יוצא מדעתו. המכונה המודרנית נהפכת בחזונו האנרכיסטי של צ'פלין לאויבת הרוח האנושית. שיאו של רעיון זה הוא בסצינה שבה המכונה בולעת את האדם, פשוטו כמשמעו. צ'רלי בלהיטותו האובססיבית להשלים את הידוק האומים, צולל בעקבותיהם לתוך בטנה של המכונה. רק בעזרת ההומור הצ'פליני, החזותי כל כך, היה אפשר להציג רעיון כה מופשט שיבין לרבים כל כך ובו זמנית לתאר את תוצאותיו של השפל הכלכלי העמוק שבו היה נתון העולם המתועש בשנות השלושים: המוני מובטלים, מפגינים ברחובות, עבודות ארעיות, התלות המוחלטת במעבידים, מחסור בדיוור ורעב בתוך השפע. יצירה זו של צ'פלין מצליחה לתעד את הכאב של אותם זמנים.

צ'רלי צ'פלין-ממציא הסלפסטיק, הדמות הקולנועית ונרטיב בקולנוע צ'פלין היה יוצר טוטלי, מבריק וייחודי והוא נחשב לאחד האמנים הגדולים שהיו לקולנוע עד ימינו. ניתן להצביע ביצירתו על המאפיינים הבאים:

• "סלפסטיק" - ערבוב שני ז'אנרים מנוגדים - קומדיה ומלודרמה

סלפסטיק (Slapstick) - סוג של קומדיה המושתתת על אלימות ותוקפנות. מקור השם במילים: slap- כלומר מכה sticki- מקל. הסלפסטיק התפתח בתאטרון הרחוב העממי, הוודוויל, כאשר שחקן היה מכה כביכול את חברו על הבמה, ואחר היה מכה מאחורי הקלעים במקל כדי ליצור את הרעש הדרוש לאפקט.

קומדיית הסלפסטיק היא סוג של קומדיה המושתתת על אלימות ותוקפנות. הטחת עוגה בפרצוף, או התחלקות על קליפת בננה הן דוגמאות לקלישאות של סלפסטיק.

צ'פלין שהחל את דרכו בקולנוע בחברת "קיסטון" אצל מק-סנט, התמחה בסגנון קומדיות הסלפסטיק ויצר עשרות סרטים קצרים כשחקן ובמאי אצל מק-סנט.

כאשר יצא בשנות ה-20 לדרכו העצמאית בחברת "יונייטד ארטיסט" הוא יצר קולנוע חדש, שלא נראה כמוהו לפניו. בדמיונו הפורה ובוירטואוזיות שלו כשחקן הוא הצליח להפיק מהסלפסטיק- הבוטה ולפעמים וולגרי- כוריאוגרפיה פיוטית ומעודנת.

הוא פיתח את הקומדיה. מאוסף של גאגים מצחיקים קיבלה הקומדיה מבנה דרמטי-קוהורנטי, מבנה החושף רגשות עמוקים לצד היותו סאטירה חברתית נוקבת. סרטיו משלבים עצב וצחוק, טרגיות עם קומיות, חוצפה, אכזריות ואנושיות חמה- כמו החיים עצמם.

צ'פלין, לראשונה בתולדות הקולנוע, ערבב שני ז'אנרים מנוגדים- קומדיה ומלודרמה. הסטייה מעקרונות "הז'אנר הנקי" ביחס למבנה דרמטי, מקבילה בחדשנותה למהפכה של עירוב זוויות הראייה וגדלי הפריים, שעשה גריפית בעריכה הקולנועית. ערבוב הז'אנרים, שילוב בין צחוק ודמעות מעצימים את הרגש האנושי. המלודרמטי נראה אמיתי יותר בעד לפרספקטיבה שהקומי מעמיד מולו, ואילו הקומי מרגש יותר, לנוכח המטען הרגשי- מלודרמטי.

לדוגמה: שילוב מלודרמטי בקומי בסרטו הארוך הראשון, "הנער" (1921)

• שימוש בחפצים ואביזרים

צ'פלין האניש חפצים ואביזרים, בכך שהסט והאביזרים לא שימשו עוד כקישוט, אלא היו ישויות קולנועיות עצמאיות. הוא האניש חפצים- העניק ביטויים פלסטיים למצבים מופשטים ולהלכי- רוח ובכך הקנה לחפצים עוצמת ביטוי אנושית. כשם שהמצלמה הייתה כלי ביטוי בידיו של גריפית, כך קיבלו האובייקטים המצולמים תפקיד דומה בעבודתו הקולנועית של צ'פלין.

דרגת התחכום של עבודתו עם אביזרים ותפאורה התבססה בעיקר על שני אלמנטים: הוצאת החפץ מהקשרו היום-יומי ומיצוי האפשרויות הגלומות בחומרי הגלם של הסצינה תוך שימוש במוטיבים חוזרים המתפתחים בווריאציות.

כך למשל בסרט "הבהלה לזהב", כאשר מגיע הנווד הנצחי לדרגת רעב, המאלצת אותו לאכול את נעלו, צ'פלין רואה בנעל ארוחת מלכים, שכל עצם (מסמר) זוכה לליקוק עד תומו והשרוכים הופכים לאטריות מעוררות תאבון. האשלייה שמדובר באוכל אמיתי נוצרת באופן מושלם, על ידי שילוב אסוציאציות ויזואליות עם היכולת שלו כשחקן להאמין בבלוף שראשיתו בניקוי הצלחת לפני שמגישים בה מעדן מלכים (ולא נעל מלוכלכת); בשעת הארוחה מעמיקה הפנטזיה- ממשחקי האצבעות משתמע שהן דביקות משומן הבשר וגיהוקי השובע נראים על המסך אמיתיים לגמרי. או למשל בסצינה אחרת מאותו סרט מרקדות שתי לחמניות בין ידיו של צ'פלין. הלחמניות הפשוטות, התקועות בקצות המזלגות, נתפסות כרגלי בלרינה דקיקות. הפיוט והעצמה הרגשית בסצינות כאלה, הם תוצאה של מתח בין מה שהעיניים רואות בפועל- נעל מלוכלכת, שתי לחמניות פשוטות- לבין מה שהדמיון תופס מהתנהגותו של צ'פלין בסצינה- ארוחת מלכים או רגלי בלרינה.

• כלי העבודה של השחקן-המצאת הדמות והמשחק

צ'פלין שילב את המימיקה האקספרסיבית של פניו ביכולת לשלוט על הדקויות של תנועות הגוף וההבעה, עם הפנטומימה, עם הריקוד והכוריאוגרפיה המתוזמנים בדיוקנות, בלי לוותר על אקרובטיקה וליצנות. הכל נעשה בשליטה וירטואוזית מדהימה.

בניית דמות הנווד: דמות הנווד שילבה בהתנהגותה ובמראה שלה קשיחות, חוצפה ואכזריות, שהם תוצרים של העוני וקשיי ההישרדות, בצד עדינות ורגישות. יש בדמות הנווד פאראפרזה על ה"ג'נטלמן" האנגלי (המקטורן, הכובע והמחוות האביריות) וכן עיסוק בעוני ובחיי הרחוב, שהיו מנת חלקו של צ'פלין כילד בלונדון.

• היחס של צ'פלין להמצאת הקול

צ'פלין פחד מכניסת הקול וראה בכך איום על יכולתו כאמן פרטי ועל אמנות הסרט האילם בכללה. הוא האמין שהראינוע הוא מדיום מושלם, שתוספת הקול עשויה לפגום בו. הוא גם חשש שדמותו של הנווד האילם לא

תצליח כדמות מדברת ותאבד את קיסמה. יש לזכור שבתקופת הסרט האילם הקולנוע היה אוניברסלי ויכלו להזדהות איתו אנשים בכל העולם, ללא קשר לשפתם.

במשך שנים רבות (למעלה מעשור!) הוא סירב לעשות סרטים מדברים והתייחס בסרטיו

לתופעת הקול ולסרטים המדברים האחרים בזלזול מה.

סרטו "זמנים מודרניים" עוסק בפחד באופן כללי מפני הטכנולוגיה המודרנית, טכנולוגית הקול שדחקה את הראינוע ואיימה עליו ועל אומנותו. הקול בסרט בא לידי ביטוי כגורם מנכר: אין דיאלוגים ישירים, אלא דיאלוגים דרך אמצעי טכנולוגי, המדגיש את חוסר התקשורת בין הדמויות: רמקולים, מסך שליטה, תקליט או רדיו. לעומת זאת, הדיאלוגים הישירים מתנהלים באמצעות כתוביות.

בסצינת הריקוד בסרט שוכח צ'רלי את מילות השיר. חברתו אומרת לו אז: "עזוב את המילים, הן לא חשובות!" והוא אכן מצליח לאלתר בג'בריש להנאת האורחים.

הג'בריש משמש גם את הינקל בנאומיו הלוהטים בסרט "הדיקטטור הגדול". בכל המקרים הללו,

אנו מיטיבים להבין את כוונת הדמות, על אף שאיננו מבינים את מילותיה, אז מי זקוק למילים?

• ביקורת חברתית

ביקורת נוספת של צ'פלין נוגעת לחברה האמריקאית בה יצר, כאשר הוא מתייחס אליה כאל חברה חומרנית, השופטת אדם לפי מראהו החיצוני ומעמדו הכלכלי ולא על פי תכונותיו האנושיות. בסרט "הבהלה לזהב" חוזר צ'פלין לסוף המאה ה-19 ולחיפוש הזהב בהרי הרוקי, אך למעשה שולח חיצי ביקורת בחברה האמריקאית בת זמנו, בה אנשים רודפים אחרי הכסף ובדרך מוכנים "לדרוך אחד על השני" או "לאכול אחד את השני", כפי שהסרט מציג באופן כל כך ויזואלי...

צ'פלין מתייחס בביקורת גם למימסד, המתעלם מעניים ("אורות הכרך") ויתומים ("הנער") ולמשטרה ולמוסדות הסעד, היודעים רק לרדוף אחריהם, אך לא לסייע באמת.

בסרט "הדיקטטור הגדול", צ'פלין מבקר גם את היטלר ואוסף הקצינים הגרמניים הנאצים, אך בעיקר את הקהל שנסחף אחריהם ומאמין בדרכם. הוא מקעקע בסרט זה את תורת הגזע וחושף את מניעיהם האמיתיים שך הרודנים, להשיג כבוד. ראוי לציין שהסרט יצא לאור בשנת 1941 ודרש אומץ לב ציבורי לצאת בתקופה זו באופן בוטה כל-כך נגד היטלר והמשטר הנאצי.

בסרט זה מגלם צ'פלין גם את הספר היהודי = הקורבן, וגם את הרודן הנאצי הינקל = המקרבן ובכך הוא טוען שכל אחד מאיתנו מכיל את הפוטנציאל להיות גם טוב וגם רע, גם קורבן וגם מקרבן, וכי בידינו הדבר - לעשות את הבחירה הנכונה בחיים.

זמנים מודרניים : בשנת 1936 הצליח צ'פלין להעביר ביקורת על הניכור שבתיעוש וייצור ההמונים של העת החדשה, בסרטו המבריק "זמנים מודרניים". כותרות הפתיחה מוקרנות על רקע שעון מתקתק. הזמן המודרני הוא זמן מדוד, וככל שאתה יורד בסולם החברתי, הוא נמדד פי כמה. כל כניסה לעבודה או יציאה יש למדוד, כולל היציאה לשירותים. התמונה הראשונה בסרט היא תמונת עדר כבשים, שבחיתוך חד מתחלפת להמון אדם היוצאים מהרכבת התחתית ורצים אל שערי המפעל הגדול. פס הייצור והמיכון במפעל זה משלימים את ההיגיון העדרי. המפעל הוא מיקרוקוסמוס טוטליטרי שבו האדון מפקח על העבודה דרך מערכת טלוויזיה במעגל סגור המצויה גם בשירותים. הנווד הקטן נהיה לפועל חרוץ, במשך כל היום הוא מחזק את אותם אומים. גם כאשר הוא מתנתק סוף-סוף מהסרט הנע, ממשיך גופו, תוך עווית קשה, לעשות אותן תנועות. הריכוז ה"אינטלקטואלי" שלו בחיזוק האומים גורם שכל הסובב אותו הופך לפס ייצור אחד גדול שיש להדק ולהבריג אותו. שיטת הסרט הנע שוברת את האיש הקטן, שמעולם לא נכנע קודם לכן, והוא יוצא מדעתו.

המכונה המודרנית נהפכת בחזונו האנרכיסטי של צ'פלין לאויבת הרוח האנושית. שיאו של רעיון זה הוא בסצינה שבה המכונה בולעת את האדם, פשוטו כמשמעו. צ'רלי בלהיטותו האובססיבית להשלים את הידוק האומים, צולל בעקבותיהם לתוך בטנה של המכונה. רק בעזרת ההומור הצ'פליני, החזותי כל כך, היה אפשר להציג רעיון כה מופשט שיבין לרבים כל כך ובו זמנית לתאר את תוצאותיו של השפל הכלכלי העמוק שבו היה נתון העולם המתועש בשנות השלושים: המוני מובטלים, מפגינים ברחובות, עבודות ארעיות, התלות המוחלטת במעבידים, מחסור בדירור ורעב בתוך השפע. יצירה זו של צ'פלין מצליחה לתעד את הכאב של אותם זמנים.

תרומתו של צ'אפלין:

אפקטים – המכונות משמיעות קולות, קרקורי הבטן של אשת הכומר הממתינה בתור, עם רעשי הכלב והרדיו. זהו ניסיון של צ'אפלין לצור תקריב קולי שמאפשר להדגיש את האלמנטים השונים (לא בתקריב צילומי כי אם קולי).

דיאלוגים – הדיאלוגים בסרט נעשים תמיד עם מכשירי תיווך. צ'אפלין מנסה להראות את המפלצתיות של הטכנולוגיה דרך הסאונד, ודרך ניהולו של המנכ"ל בעזרת טלוויזיות ומכונות משוכללות.

לכאורה אפשר לטעון שצ'רלי צפלין "שייך לשולי החברה", הוא תיאר את העוני בעזרת דמות הנווד עם השפם הקצר, כובע הלבד השחור והקטן, מקל ההליכה והנעליים הגדולות. הנווד שתמיד מסתבך בצרות עם החוק, העשירים והיפים ותמיד מצליח לצאת מהן ולצעוד לעבר האופק. הנווד שמתגלה כיהודי ונרדף עלי ידי הנאצים. בעזרת דמות הנווד הליצנית, צ'פלין הצליח להעביר מסרים פוליטיים וחברתיים על העולם שבו הוא חי. הביקורת שלו על הממסד גרמה לבסוף להתנכרות ממושכת של הממסד הפוליטי והקולנועי בארצות הברית. התנכרות לאחד האנשים החשובים ביותר בתולדות הקולנוע האמריקאי.

פילמוגרפיה של צ'אפלין:

1921	הנער	הנווד כזגג תחמן	אילם
1925	הבהלה לזהב	הנווד מחפש להתעשר.	אילם
1927	זמר הג'אז	הסרט המדבר הראשון שלא בבימויו של צ'אפלין	
1928	הקרקס	הנווד מחפש עבודה בקרקס.	מנגינה
1931	אורות הכרך	הנווד ממן ניתוח ע"י איגרוף.	מנגינה + אפקטים
1936	זמנים מודרניים רדיו	הנווד עובד במפעל, משתגע.	מנגינה+אפקטים+דיבור מתוך טלוויזיה,
1940	הדיקטטור הגדול	הנווד כספר יהודי נרדף.	סאונד מלא
1948	מר ורדו	הנווד כרוצח סידרתי.	סאונד מלא
1952	אורות הבמה	הנווד זקן פתטי ומת.	סאונד מלא
1957	מלך בניו יורק	אין נוד	סאונד מלא
1967	הרוזנת מהונג קונג	אין נוד	סאונד מלא

הנער 1921

בשנת 1921 לאחר שנים של סרטונים הוא ביים את סרטו הראשון באורך מלא, "הנער". סבר זה

מתפתחת דמות הנווד המוכרת. סיפור העלילה פשוט למדי. אם נואשת מפקירה את תינוקה. נווד מוצא אותו והתינוק הופך לשותפו לנדודים, עד לסיום בו נמצאת האם שהתעשרה בינתיים. צ'אפלין יוצר מפגש אנושי, חם וישיר בין שתי נשמות בודדות, מפגש הנע על גבול הקומדיה והמלודרמה. חלק בלתי נפרד מקסמו של הסרט הוא הופעתו המהפנטת של הילד ג'קי קוגאן, הנחשבת להופעה הטובה ביותר של ילד על מסך הקולנוע עד היום.

הסרט הזה אחראי לשכלול דמותו של "הנווד הקטן" אותה דמות של נווד, חסר בית המגיע משום מקום וממשיך אל שום מקום, דמות גלובלית אוניברסאלית בעלת מאפיינים ברורים: בגדים הקטנים על מידותיה, מקל הליכה ארוך וצר ומגבעת קטנה. צ'אפלין ישתמש בדמות זו לאורך שני העשורים הקרובים בסרטיו המצליחים ביותר עד שיחליט להפסיק את השימוש בה לחלוטין לאחר הסרט הדיקטטור הגדול בשנת 1941

בימוי, תסריט, מוסיקה והפקה : צ'ארלי צ'אפלין.

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 ולמונצלים 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 הענקי, 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 בג'בריז 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

13

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

26

החדש והאכזר, אך שוב ושוב הוא מוצא את עצמו חסר בית וחסר עבודה כרבים אחרים סביבו.

כיצירה 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, הבנויה על הביטויים "אנשים כעדר כבשים", ו"כבשה שחורה". דימוי הכבשים המובלים לשחיטה בפתיחת 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 ישר, חזה וחוטם הנקלעים בדרכו, המכונה שנועדה להאכיל אותו בעודו עובד מול פס

14

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 וכפיהרר בעצמו שלא מפסיק לדבר.

27

הנער
הבהלה לזהב
זמנים מודרניים
הדיקטטור הגדול

"הדיקטטור הגדול" (1939-40)

הפילוסוף והסופר אנדרה באזן כתב באחד ממאמריו המפורסמים "הדיקטטור הגדול" הוא מעין חיסול חשבונות עם היטלר, שראוי היה לכך על שום חטאו הכפול – הפקעת שמפו של צ'פלין לעצמו והעלאת עצמו למדרגת אלוה. באלצו את שפמו של היטלר להשתלב שוב במיתוס הצ'פליני, קעקע צ'פלין את המיתוס של הדיקטטור. ואכן ב 1939 היו היטלר וצ'פלין הדמויות המפורסמות ביותר בעולם – הראשון כמגלם כוחות הרוע, והשני כמגלם כוחות הטוב, ומכאן הצורך לכנס את שניהם בסרט אחד ולהציבם זה מול זה.

אחרי סרט זה צ'פלין לא יהיה עוד הנווד הקטן. במהלך 1938 נעשו מהלכים במטרה להניא אותו מעשיית הסרט. הנציגים הדיפלומטיים של גרמניה בווישינגטון הגישו נגדו תלונה על הסתה אנטי-גרמנית. ארגונים אמריקניים אוהדי נאצים מחאו נגד הסרט וניסו להפעיל על יוצרו לחצים. למרות הכל "הדיקטטור הגדול" הוא אחת ההצלחות הקופתיות הגדולות של צ'פלין. הסרט היה מעומד לחמישה פרסי אוסקר. זו היתה הסטירה המדברת הראשונה של הבימאי הגדול, והסיכון הכפול, אומנותי ופוליטי, שהוא נטל עליו היה רב. האווירה הפוליטית עדיין לא אפשרה לביים סרט אנטי-נאצי מובהק. והרי זו בדיוק היתה הכוונה. צ'פלין נאלץ להתפשר בתחום השמות: גרמניה היא טומניה, איטליה היא בקטריה, היטלר הוא הינקל ומוסוליני הוא נאפולוני.

הסרט מורכב משני סיפורים מקבילים. חייל גרמני שזיכרונו אבד לו במלחמת העולם הראשונה, מתעורר בשנות השלושים וחוזר למספרה שבה עבד קודם לכן כספר. הוא מופתע לגלות ששכונתו הפכה לגטו,

4

ושאנשים במדים משונים מסמנים על חנותו את הסימן "יהודי". עד מהרה הוא גם מושלך למחנה ריכוז. המנהיג הגדול של טומניה הוא כפילו של הספר הנרדף וצ'פלין מגלם כמובן גם אותו. הרודן מנהל את ממלכתו ביד רמה ומתכנן את כיבושיו העתידיים. הדמיון החיצוני בין שתי הדמויות מביא בסופו של הסרט

לטעות בזיהוי, ובנאום האחרון לאומה מחליף הספר הקטן את הדיקטטור הגדול. צ'פלין השונא מלל, בחר ברודן הנאצי כאובייקט סטירי לא מעט בגלל עוצמת המילוליות הנבחנית שלו. הג'ברי של הדיקטטור, המיקרופונים המתכופפים, ובייחוד היענות ההמון הנלהב לנאומו, נועדו לא רק להראות את הגיחוך שבתעמולה הנאצית. מטרתם היתה גם להורות על המלל החלול של הלשון הפוליטית של היטלר. הריתמוס והצלילים של המלים, ולא משמעותן, הוא שכובש המונים. לא התכנים אלא הצורות והסגנון הם שמעצבים את מהות הסמכות והכניעה לה.

סצנת הריקוד של הדיקטטור עם הגלובוס בצורת בלון מבטאת יותר מכל את הקלות הבלתי נסבלת של הקיום הפוליטי הבין-לאומי בשנת 1940. תמונה זו היתה לאחד הדימויים החשובים בתולדות הקולנוע. היטלר של צ'פלין מקפיץ בישבנו את הגלובוס, וכאשר מתפוצץ הבלון מופתע הרודן "הגדול" כילד קטן. באביב 1940 הסרט גמור, אבל הוא מוצג רק כעבור ששה חודשים.

"הדיקטטור הגדול" אינו רק סטירה חריפה, אלא גם מסה מדויקת בתכלית על הדרמה היהודית ועל שאיפותיו הגזעניות המטרופות של ההיטלריזם. הסרט נע לסירוגין בין ארמונו של היטלר והגטו. צ'פלין יוצר הקבלה בין שני העולמות. הקטעים בגטו: גלשניים, שובבים, ערמומיים, כמעט נרקדים. הקטעים בארמון: מקרטעים, אוטומטים, מטורפים עד כדי גיחוך.

בצד הנרדפים - תאוות חיים אדירה, מין כשרון "להסתדר" הגובל בשפלות. בצד הרודפים – קנאות וטיפשות.

בינתיים נטפלת לצ'פלין הוועדה לפעילויות אנטי-אמריקניות. מלחמתה של ארצות הברית בצ'פלין תימשך ללא הפוגה. וב 1952 משרד ההגירה האמריקני מסרב לאפשר לצ'ארלס צ'פלין "האדום" לחזור לארצות הברית. הוא נאלץ להישאר באירופה. היות שהקומיקאי מעולם לא טרח לבקש אזרחות אמריקנית, היתה הפעולה חוקית. בעלי האולפנים הגדולים לא שבעו כלל נחת מהמרדן הנצחי, ולכן שתקה הוליווד ולא הגיבה. כמעט מרצונה החופשי היא נתנה יד להגלייתו של אחד מגדולי מייסדיה. צ'פלין לא סלח לרודפיו. במאמצים גדולים הוא הצליח ב 1957 לביים בבריטניה את "מלך בניו-יורק". הסרט הראשון שלגלג על

5

תרבות הפחד האנטי-קומוניסטית שהשתלטה על האומה האמריקנית. הסטירה הצ'פלינית הותרה להקרנה בארצות הברית רק ב 1973!

לכאורה אפשר לטעון שצ'רלי צפלין "שייך לשולי החברה", הוא תיאר את העוני בעזרת דמות הנווד עם השפם הקצר, כובע הלבד השחור והקטן, מקל ההליכה והנעליים הגדולות. הנווד שתמיד מסתבך בצרות עם החוק, העשירים והיפים ותמיד מצליח לצאת מהן ולצעוד לעבר האופק. הנווד שמתגלה כיהודי ונרדף עלי ידי הנאצים. בעזרת דמות הנווד הליצנית, צ'פלין הצליח להעביר מסרים פוליטיים וחברתיים על העולם שבו הוא חי. הביקורת שלו על הממסד גרמה לבסוף להתנכרות ממושכת של הממסד הפוליטי

והקולנועי בארצות הברית. התנכרות לאחד האנשים החשובים ביותר בתולדות הקולנוע האמריקאי.

זמר הג'אז- הקולנוע מתחיל לדבר!

סרט הקולנוע פורץ-הדרך זמר הג'אז (באנגלית: The Jazz Singer), משנת 1927, היה מהסרטים הראשונים שכללו פסקול סינכרוני משולב עם תמונה, והוא מציין את נקודת המפנה בעולם הקולנוע מן הקולנוע האילם (הראינוע), אל הקולנוע המדבר (על אף שהוא איננו הראשון).

הקול בסרט שולב בדיאלוג עם שירים, ואף שנחשב לראשון הסרטים המדברים, הסרט מכיל מספר מועט של דקות עם שירה ודיבור, רוב הדיאלוגים בסרט מועברים על ידי שימוש בכתוביות ובמשחק המאפיין את הקולנוע האילם.

בארץ הוצג הסרט לראשונה בתל אביב בראשית שנות ה-30 בקולנוע עדן, שנקרא עדיין "ראינוע עדן".

בשנת 1996 נבחר הסרט להישמר בארכיון הסרטים הלאומי של ארצות הברית. בשנת 1998 נבחר הסרט למקום ה-90 ברשימת הסרטים האמריקאים הטובים בכל הזמנים של מכון הסרטים האמריקאי.

לסרט נעשו מספר גרסאות נוספות.

תקציר העלילה

ג'קי רבינוביץ', נער יהודי בניו יורק, חולם להיות זמר ג'אז, בעוד שאביו רוצה שבנו ימשיך את דרכו כחזן. לאחר ריב גדול עוזב ג'קי את הבית ומצטרף ללהקת מופעי מינסטרל. שנים אחר כך ג'קי הופך לג'ק רובין ועומד בפני פריצה גדולה בברודוויי. ערב הפתיחה, הוא ערב יום כיפור, מודיעה לו אמו שאביו חולה, אולי אף גוסס, ושעליו להחליפו בבית הכנסת בתפילת כל נדרי^[1]. בעקבות לחצי אמו מצד אחד (המתנגשים בלחצי אמרגנו וחברתו הגויה מצד שני), מחליט ג'קי לומר את תפילת כל נדרי במקום אביו, וההופעה בברודוויי נדחית. ההורים מאושרים מהחלטתו ורואים בה הוכחה לכך שג'קי נותר יהודי בלב. למחרת מת אביו של ג'קי, ואילו ג'קי מופיע בברודוויי וזוכה להצלחה גדולה.

זמר הג'אז- הרהורים על סאונד וטכנולוגיה בקולנוע

מאת אלי מורנו

בלא מעט אופנים, הקולנוע האילם הגיע לסוף דרכו לקראת סוף שנות העשרים. הקולנוע היה מאד ומעולם קשור להמצאות ולהתפתחויות טכנולוגיות, חלקן הגדול כיום כגון אנימציות מחשבים, מצלמות תלת מימד, התפתחות הצבע ועוד היו קשורים קשר ישיר להמצאות אשר פותחו באופן בלעדי עבור תעשיית הקולנוע. הסרטים בתחילת

שנות העשרים הראו על שליטה מקסימאלית של יוצריהם בכלים הקולנועיים שהיו לרשותם עד אז, ונדמה היה כי הם החלו למצות את הפוטנציאל האמיתי שלהם. היוצרים חיפשו אחרי האתגר הבא ובעלי האולפנים וחברות ההפקות חיפשו את ההמצאה הטכנולוגית שתביא לידי ביטוי את האפשרות למקסם ולהגדיל את רווחיהם מן התעשייה הצומחת במהירות של הפקות סרטים. הקולנוע הופך בתוך זמן קצר לאומנות הפופולארית הגדולה ביותר ולבידור העממי הבולט ביותר ברחבי העולם.

תיבת פנדורה בכיכובה של לואיז ברוקס ובבימוי פאוסט משנת 1929 הוא דוגמא לסרט מורכב מאד מן הבחינה הדרמטית, מפותח מאד אך הוא עמוס בכתוביות רבות בין הסצנות (זו הייתה הדרך להוסיף טקסט בעל משמעות בדרמות בתקופת הסרט האילום). הסרט ומורכבותו הדרמטית מעבירים לצופה תחושה חזקה שחסר כאן מימד כלשהוא, על אף העובדה שהוא מרשים, החוסר הוא במימד הקול.

בעוד שקומדיות נתפסו כאמינות בתקופת הסרט האילום הרי שדווקא ז'אנר הדרמה הוא זה שדוחף במובנים רבים את המצאת הקול שכן שחקנים לא יכלו לנהל דיאלוג ארוך ומשמעותי האחד עם השני כפי שהיה אפשרי לעשות בתיאטרון.

הטכנולוגיה והקולנוע קשרו קשר אמיץ באופן שאף אומנות אחרת לא קשרה, בעוד שאומנויות מסורתיות רבות כגון ציור תיאטרון ומחול שומרות באופן נוקשה מדי לעיתים על מקורותיהם הקלאסיים הרי שהקולנוע הפך עם השנים לאומנות תלויה טכנולוגיה, הקשר הזה בעייתי לעיתים ופעמים הרבה חידושים טכנולוגיים באים על חשבון הסיפור הקולנועי אך בסופו של דבר מדובר בקשר מפרה, המציב לאומנות הקולנוע גבולות חדשים לחקור ולשלב אותם בתוך אומנות קיימת באופן שיוצר הנעה ושיכלול בלתי פוסק של אומנות הקולנוע עצמה.

מתוך ויקיפדיה:

זמר הג'אז הוא הסרט הראשון המשתמש בהמצאה החדשה של הסאונד והיכולת לסנכרן בין צליל לבין תמונה. בניגוד למה שמקובל לחשוב, מרבית הסרט אילום ולמעט מספר קטעים בודדים בהם אל ג'ולסון בעיקר שר הרי שמדובר בהרפתקה ניסיונית מבחינת בעלי האולפנים לנסות לשלב את המצאת הסאונד. התוצאה עולה על כל הציפיות, הסרט הופך להצלחה כלכלית אדירה ומסמן את סופו של עידן הסרט האילום.

בין השנים 1927 ועד 1931 ממשיכים לעשות בהוליווד הן סרטים אילומים והן סרטים מדברים, אך בתוך כארבע שנים קצרות התעשייה משנה את פניה לחלוטין, ובתחילת העשור של שנות השלושים, כבר אין בעצם יותר סרטים אילומים למעט צ'ארלי צ'אפלין המסרב בתחילה לקבל את התפתחות הקול ומצליח להמשיך ולהיות פופולארי.

הגעת הסאונד מסמנת מהפיכה אדירה בתולדות הקולנוע והתעשייה, כוכבים רבים של תקופת הסרט האילום מוצאים את עצמם מובטלים מאחר שהקול שלהם לא הולם את הפרסונה הקולנועית שלהם בקרב צופי קולנוע. שחקני פעולה גבריים בעלי קול גבוה או נשי מדי כמו גם כוכבות קולנוע עם קול בעייתי מצאו את עצמם מובטלים מהר מאד בתקופת הסרט המדבר ולא הצליחו להתאים לעולם הקולנועי החדש.

סרט הקולנוע פורץ-הדרך זמר הג'אז (באנגלית: The Jazz Singer), משנת 1927, היה מהסרטים הראשונים שכללו פסקול סינכרוני משולב עם תמונה, והוא מציין את נקודת המפנה בעולם הקולנוע מן הקולנוע האילום (הראינוע), אל הקולנוע המדבר (על אף שהוא איננו הראשון).

הקול בסרט שולב בדיאלוג עם שירים, ואף שנחשב לראשון הסרטים המדברים, הסרט מכיל מספר מועט של דקות עם שירה ודיבור, רוב הדיאלוגים בסרט מועברים על ידי שימוש בכתוביות ובמשחק המאפיין את הקולנוע האילום.

בארץ הוצג הסרט לראשונה בתל אביב בראשית שנות ה-30 בקולנוע עדן, שנקרא עדיין "ראינוע עדן".

בשנת 1996 נבחר הסרט להישמר בארכיון הסרטים הלאומי של ארצות הברית. בשנת 1998 נבחר הסרט למקום ה-90 ברשימת הסרטים האמריקאים הטובים בכל הזמנים של מכון הסרטים האמריקאי. לסרט גם נעשו מספר גרסאות נוספות, אך אף אחת מהן לא התעלתה לרמת החדשנות שאותה הציע המקור עצמו.

תקציר העלילה

ג'קי רבינוביץ', נער יהודי בניו יורק, חולם להיות זמר ג'אז, בעוד שאביו רוצה שבנו ימשיך את דרכו כחזן. לאחר ריב גדול עוזב ג'קי את הבית ומצטרף ללהקת מופעי מינסטרל. שנים אחר כך ג'קי הופך לג'ק רובין ועומד בפני פריצה גדולה בברודוויי. ערב הפתיחה, הוא ערב יום כיפור, מודיעה לו אמו שאביו חולה, אולי אף גוסס, ושעליו להחליפו בבית הכנסת בתפילת כל נדרי[1]. בעקבות לחצי אמו מצד אחד (המתנגשים בלחצי אמרגנו וחברתו הגויה מצד שני), מחליט ג'קי לומר את תפילת כל נדרי במקום אביו, וההופעה בברודוויי נדחית. ההורים מאושרים מהחלטתו ורואים בה הוכחה לכך שג'קי נותר יהודי בלב. למחרת מת אביו של ג'קי, ואילו ג'קי מופיע בברודוויי וזוכה להצלחה גדולה. שיר אשיר בגשם

המעבר מקולנוע אילם לקולנוע מדבר

מעבר זה כלל שינויים רבים:

1. פיטורים של שחקנים. שחקנים עם קול צפצפני או בעלי מבטא לא נעים לאוזן האמריקאית פוטרו, ולא שיחקו יותר בסרטים. הדבר מודגש בסרט "שיר אשיר בגשם". השחקנית בעלת הקול הצפצפני, לינה, היא נלעגת בעידן שבו צריך להקליט את קולה. בנוסף, שחקנים היו צריכים לעבור שיעור דיקציה (הגייה נכונה), כדי שיובנו ושלא יבלעו את המילים, דבר שאף הוא מוצג ב"שיר אשיר בגשם".
2. בנייה של אולפנים חדשים. ברגע שהחלו להקליט סאונד, אי אפשר היה לצלם סרטים זה לצד זה. היה צריך לבנות אולפנים מבודדים, רחוקים זה מזה. ב"שיר אשיר בגשם" נראים צילומים של סרטים אילמים, הנעשים באולפן במקביל, זה לצד זה, כשבכל אחד מהם במאי צועק את הוראותיו לשחקניו. בעידן הסאונד, היה צריך לבדוד כל אולפן ולהציב בו ציוד הקלטה, והיה צריך לשמור על השקט, כמובן.
3. בנייה של בתי קולנוע חדשים. לבתי הקולנוע נכנס ציוד חדש, של שידור סאונד, כמו רמקולים, שלא היה קיים קודם לכן. הסרטים שודרו כעת עם סאונד, והיה צריך רמקולים לשם כך. ברור, שהפסנתרן, או הלהקה, שניגנו באולם בעת סרטי הקולנוע האילם – פוטרו.
4. שיטת המשחק השתנתה. המשחק הפך יותר ריאליסטי, פחות מוקצן. הדמויות יכלו לבטא רגשות במילים, ולא היו צריכים עוד להקצין את תנועות הידיים והפנים. בסרט "זמר הג'אז" המשחק הוא מוקצן, כי עדיין חצי סרט הוא בלי סאונד והדמויות צריכות לשחק בהקצנה את מה שאינן יכולות לומר במילים.
5. כתיבת דיאלוגים. בקולנוע האילם לא נכתבו כמעט דיאלוגים, משום שלא ניתן היה לבטא אותם. הצופה בקולנוע האילם לא היה מעוניין לקרוא כתוביות רבות, ולכן השימוש בכתוביות היה רק במינימום ההכרחי, ולא יותר. כעת החלו להיכתב דיאלוגים, והדמויות היו יכולות לריב (למשל, בקומדיה רומנטית גבר ואישה יגלו להתווכח בצורה שנונה ומבריקה, לבטא מלים חריפות ושנונות). אל הקולנוע באו כתבים טובים (חלקם מהתיאטרון) והם החלו לכתוב דיאלוגים.
6. נולדו ז'אנרים חדשים. למשל, המיזיקל הוא ז'אנר חדש, שלא היה יכול להתקיים בקולנוע האילם. בקולנוע המדבר הדמויות יכלו לשיר, ולכן ז'אנר המיזיקל הזה צמח ופרח לאחר ש"זמר הג'אז" הביא את הסאונד לקולנוע. גם ז'אנר האימה היה יכול להשתכלל, כי כעת ניתן היה להשמיע צלילים סינכרוניים (דיאגטיים) מפחידים".

להקרנה בכיתה במסגרת לימוד היחידה: זמר הג'אז-קטע מן הסרט, שיר אשיר בגשם- קטע מן הסרט, מולאן רוז'- הקרנה מלאה של הסרט.

- שירים במקום דיאלוג – המאפיין הראשי הוא שהדמויות במקום לדבר דיאלוג הם שרות. לפעמים השירים הם דיאלוג מושר בין שתי דמויות. לפעמים זהו שיר המבטא את הרגשות והתחושות של הדמות מול הקהל.
- תפאורה מרשימה וצבעונית – התפאורה בד"כ היא מושקעת וההפקה מרשימה וגדולה. הז'אנר בסרטיו מראה מקומות מהודרים ומגוונים.
- ריקודים סוגוניים – הכריאוגרפיה של הריקודים הוא חלק בלתי נפרד מהבימוי, בחלק מהסרטים הכריאוגרף הוא הבמאי או במאי שותף. זוויות הצילום נבנות בעקבות הכריאוגרפיה ובשיתוף ליצירת אפקט ריקוד מרשים שלא יכול להנתן על במה רגילה.
- סוף טוב – בד"כ הסוף הוא טוב והכל בא על מקומו בשלום. בד"כ המיזיקל הם קומדיות רומנטיות ולכן הסוף צפוי.
- סיפור מלודרמטי – הסיפורים במיזיקל הם בד"כ מלודרמטיים כדי להצדיק את השירה. במקום קטעי בכי, צעקות, ויצרים השירים מבטאים את הרגשות העזים ונותנים ביטוי שונה ממלודרמה רגילה" [גילעד קובי]

השימוש במיזיקל בסרטים נולד באופן טבעי, כשם שבתיאטרון נוצרו מחזות-זמר. באופן צפוי ההבדל העיקרי בין הסרטים המוזיקליים לבין מחזות-הזמר הוא עושרה של התפאורה בסרטים לעומת המחזות. סרטים מוזיקליים רבים, כמו אוקלהומה!, צלילי המוזיקה ושיער הועברו ישירות ממחזות-זמר מצליחים

שיר אשיר בגשם

שיר אשיר בגשם (באנגלית: Singin' in the Rain) הוא סרט מוזיקלי משנת 1952, אשר בימו ג'ין קלי וסטנלי דון. קלי אף משחק בתפקיד הראשי בסרט, לצד דונלד או'קונור ודבי ריינולדס.

דון לוקווד (ג'ין קלי) הוא כוכב ראינוע אשר התחיל את דרכו כמוזיקאי, רקדן ופעלולן. ברוב סרטיו משחק לוקווד לצידה של לינה למונט (ג'ין הייגן), וכחלק מיחסי הציבור של אולפן הסרטים שלהם, מסופר במדורי רכילות בעיתונים על רומן פיקטיבי ביניהם. למעשה, דון אינו סובל את לינה, אך זו מאמינה כי באמת יש ביניהם רומן.

לאחר הצלחת הסרט זמר הג'אז, אחד הסרטים המדברים הראשונים, מחליט מנהל האולפן ר. פ. סימפסון (מילארד מיטצ'ל) כי אין ברירה אלא להפיק את סרטם הבא, "הפרש הלוחם", כסרט מדבר. שילובו של קול בסרט גורם לבעיות רבות, אשר בראשן קולה הצורמני של לינה.

לאחר הקרנת הניסיון הכושלת, מציע קוזמו בראון (דונלד או'קונור), חברו הטוב של דון, כי את הקול של דמותה של לינה תדובב השחקנית הצעירה קת'י סלדן (דבי ריינולדס), בה דון מאוהב. השלושה משכנעים את ר. פ. לשנות את "הפרש הלוחם" לקומדיה המוזיקלית "הפרש המחולל". כאשר לינה מגלה כי קולה בסרט מדובב, היא כועסת ומנסה למנוע את הרומן בין דון לקת'י. היא סוחטת את ר. פ. כך שקת'י תמשיך לדובב את קולה בסרטים הבאים, ללא קרדיט. קת'י נאלצת להסכים, מאחר שהיא תחת חוזה.

לאחר הצגת הבכורה המוצלחת של הסרט, מבקש הקהל מלינה לשיר. כאשר קת'י שרה מאחורי פרגוד בעוד לינה מניעה את שפתיה על הבמה, מרימים דון, קוזמו ור. פ. את הפרגוד, וכך מתגלה האישה האמיתית מאחורי קולה של לינה.

"באז לורמן לא מתיימר להפיק שורה שלמה של שירים שהצופים יצטרכו ללמוד ולשנן כפי שעשו יוצרי גריז- הוא בוחר בפתרון קל גאוני ויקר- בעבור הסרט הזה הוא רכש את הזכויות לכמה משירי הפופ הידועים ביותר של כל הזמנים, שירים של אלטון ג'ון, מדונה, יו 2 ועוד. הוא דאג גם לבצע להם עיבודים מדהימים, תיאטרלים מאד ולבנות סביבם את העלילה המלודרמטית לה היה זקוק.

מולאן רוז לכל מי אוהב מוסיקת פופ הוא סיפור אהבה גדול וצבעוני במיוחד מהרגע הראשון מלא בהפתעות לכל אורך הדרך וחיוך רחב עולה מצפייה בכל פריים שלו.

לורמן ששליטתו במקורות הז'אנר נראית מדהימה בונה את העלילה סביב שירי הסרט, כפי שכל מחזמר טוב צריך להיות, מעדכן את מה שזקוק לעדכון ולוקח את עריכת האם טי ויי האגרסיבית בפעם הראשונה אל מחוזות המיזיקל. התוצאה, בעיני לפחות, סוחפת ומהממת.

הוא לא מנסה לדקה אחת לשוות לסרטו תחושה ריאליסטית כפי שעשה אלן פרקר כשהתעקש לצלם על המרפסת של אויטה. להפך, הוא בונה את פאריז הדמיונית שלו בתוך אולפן שיקל עליו לצלם ולתת את השוטים שהוא מעוניין בהם. כל דבר בסרט משרת את העיבודים הנהדרים שיצר לורמן לשירים. החל בתפאורה וכלה בשחקנים. אוואן מקרגור מתגלה כאן כזמיר אמיתי ואילו ניקול קידמן עומדת גם היא בכבוד לא קטן במטלת השירה."

מולאן רוז כסרט איננו עונה לכל ההגדרות של המיזיקאל הקלאסי בהכרח, הוא מעודכן, שובר חוקים ומוסכמות ידועות של הז'אנר מצד אחד, סופה המר של גיבורת הסרט הוא אחד מהם, במקביל הפסטיש, תופעת ערבוב הסגנונות, שהיא אחד מן המאפיינים המזוהים ביותר עם יצירות פוסט מודרניסטיים, שולטת בסרט לכל אורכו: מאש-אפ של שירים שונים מתקופות שונות ומסגנונות שונים כמו גם דיון בבדידותו המובנית של האדם המודרני שהיא חלק אימננטי(בלתי נפרד) מן האישיות של שני גיבורי הסרט הראשים, הסופר הכותב, ודמותה של קידמן המגלמת את המוזה בעלת ההשראה, שתיהן הן דמויות פוסט מודרניסטיים קלאסיות אשר סובלות מבדידות שאין לה מענה אמיתי גם לו במעשה האהבה שאמור לפי ערכים ישנים "להציל" אותנו והוא התרופה היחידה לכאורה לאותה בדידות.

סרטי מפתח מומלצים לכיתה י'

הקוסם מארץ עוץ-ראשית תור הזהב של הוליווד

על הספר והסרט מאת מירי משה ועדי איינזברג

The Wonderful Wizard of OZ

By L. Frank Baum



מבוא

הקוסם מארץ עוץ, הוא אחד מסיפורי ההרפתקאות הגדולים ביותר, הזכור מילדותינו כמסע מרתק של ילדה קטנה וחבריה המופלאים לארץ זרה ומסקרנת. מה שמשך אותנו לסיפור זה, הן כמובן הזיכרונות מהסרט המפורסם והמצליח אך בנוסף לכך, העולם הנפלא שבאום בונה סביב ארץ עוץ, פרי דמיונו, והגיבורה, דורותי, הילדה הקטנה והתמימה החווה עולם אחר מאשר הכירה עד כה.

זהו סיפור על אנשים חסרי כל כוח וחשיבות בעולמנו שמגיעים לעולם אחר ושם מגלים להפתעתם כי לפתע פתאום הם נעשו לחשובים מאוד, חשובים עד כדי כך שהם יכולים לחרוץ גורלות של עולמות. והרי זהו חלומו של כל ילד וילדה, להגיע למקום קסום ולעבור חוויה מופלאה ולא מוכרת.

לכאורה זהו הכול חלום שחולמת דורותי, אך חלום או לא, זהו מסע מרתק שסוחף אחריו כל קורא בכתיבה החכמה, בדמויות המצחיקות והמשונות ובתמימותה של הגיבורה וכלבה הנאמן.

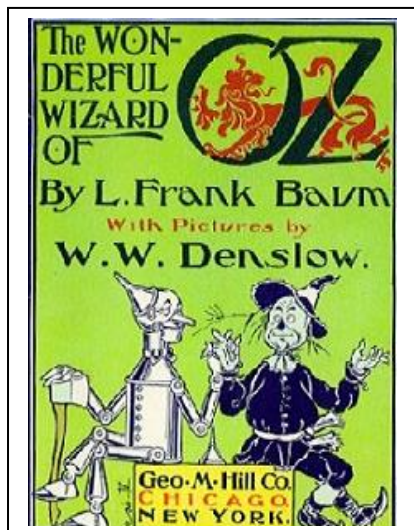
ל. פרנק באום שם לעצמו מטרה לשנות את פני ספרות הילדים האמריקנית, ואכן, הוא הצליח לתרום תרומה רבת-ערך לא רק לספרות הילדים האמריקנית, אלא לספרות הילדים העולמית, ולספרות בכללותה. הסיפור הפשוט לכאורה על הרפתקאותיה של דורותי בארץ עוץ המופלאה, כבש את לבם של רבבות ילדים ומבוגרים מאז ראה אור לראשונה. הקוסם מארץ עוץ חדר לפולקלור האמריקני, ומשם יצא והפך לנכס תרבותי כלל-עולמי.

על הסופר ויצירתו

פרנק לימן באום 1856-1919. סופר אמריקאי הנושא בתואר הספרותי, 'ההיסטוריון המלכותי של ארץ עוץ', נולד בשנת 1856 במדינת ניו-יורק, בארצות הברית. בילדותו קרא בשקיקה את אגדות האחים גרים, את אגדות אנדרסן ואת 'אליס בארץ הפלאות', שנכתבו באירופה וכבר אז החליט שכאשר יגדל, יעניק לאמריקה ארץ אגדות אחרת משלה. משאלתו התגשמה שנים רבות לאחר מכן. הוא עסק במלאכות שונות ומגוונות ורק בגיל 40 ניסה לראשונה את מזלו בכתיבת ספרים לילדים. שני הספרים הראשונים שכתב היו לקט חרוזים עליזים שזכו להצלחה: 'אימא אווזה בפרוזה' (1897) ו-'אבא אווז, הספר שלו' (1899). אך כמו באגדות, שבהן הפעם השלישית היא הקובעת, הספר השלישי שכתב הקנה לו תהילת עולם. 'הקוסם מארץ עוץ', בהקדמה לספרו כתב באום, "הגיעה השעה לספר פלאות מסוג אחר... ללא הפייה והגמדים הנדושים, ללא אירועי זוועות..." וזאת אכן עשה. בעקבות הצלחתו האדירה של הספר תבעו הקוראים וגם המוציא לאור שיכתוב ספרים נוספים על ארץ עוץ. באום נאלץ, בחוסר רצון גובר והולך, לחבר עוד ועוד ספרים בסדרה. במקביל, כתב ספרים אחרים לילדים ופרסם יותר מ-50 ספרים לכל הגילאים תחת 7 שמות ספרותיים שונים, הקוסם מארץ עוץ נחשב למשובח מכולם. העניין וההשראה שעורר ספר קלאסי זה לא דעכו עם השנים. במדינת צפון קרוליינה הוקמה 'ארץ עוץ' להנאת המטיילים, נוסדו מועדוני 'OZ' שונים והספר זכה לעיבודים רבים מאוד.

'הקוסם המופלא מארץ עוץ', 'The Wonderful Wizard of Oz'

אחד מספרי הילדים הנמכרים ביותר בעולם והוא הראשון בסדרה בת ספרים שנכתבו על ידי היוצר המקורי, ל. פרנק באום. הספר, המשתייך הפנטזיה, יצא לאור לראשונה בשנת 1900 וזכה לפופולאריות רבה צאתו. הדמויות של דורותי וטוטו, הדחליל, איש הפח והאריה, מקסמם וממשיכים עד עצם היום הזה לשבות את ליבם של קוראים



כאחד. מאז צאתו לאור עובד הספר לקולנוע, לטלוויזיה ולבמת התיאטרון והמחזמר. **העיבור המפורסם ביותר הוא לסרט המוזיקלי משנת 1939, 'הקוסם מארץ עוץ'.**

עמדת המספר

הקונצנזוס הוא שמטרתו של באום הייתה אך ורק לגרום הנאה לקוראיו, על ידי כתיבת סיפור הרפתקאות. באום עצמו מעולם לא טען שהייתה לו כוונה לכתוב משל פוליטי, ומשפחתו אף הכחישה זאת לאחר מותו. עם זאת, בשנים האחרונות עלו דעות הגורסות שסיפור הקוסם מארץ עוץ והדמויות המופיעות בו לא היו רק פרי מוחו הדמיוני של פרנק באום אלא נושאים שבהם עסקה החברה האמריקאית בסוף המאה ה-19, במיוחד בשנים 1890 – 1900, שנת יציאת הספר. בירחונים מאותה תקופה ניתן לראות תמונות ובהן מוטיבים דומים לאלו שמופיעים בספר. ידוע כי גם פרנק באום וגם מאייר הספר ויליאם דנסלו היו בעלי מעורבות פוליטית גבוהה במערכת המפלגתית בארצות הברית, ולכן קיימת אפשרות שהם השתמשו בספר הילדים ככלי להעביר את מחשבותיהם על המתרחש באמריקה. דוגמא אפשרית: דורותי נחשבת כמשל לחברה האמריקאית של אותה תקופה שאובדת עצות בהקשר לעתידה ומחפשת את הדרך הנכונה – 'הדרך הביתה'.

רקע ספרותי

הקוסם מארץ עוץ הוא ספר ילדים המשתייך לסוגת הפנטזיה. **פנטזיה - Fantasy**, היא סוגה ספרותית שבה העלילה תלויה בקיומו של עולם דמיוני. מקורותיה של הפנטזיה באגדות, בפולקלור ובמיתולוגיה, ליצירת הרקע שעליו מתבססת העלילה, סוגה זו קרובה למדע הבדיוני. הקוסם מארץ עוץ הוא עולם שלם של פנטזיה דמיונית, שבה הכול יכול לקרות. ארץ עוץ הפנטסטית והצבעונית אי שם מעבר למדבר, מלאה ביצורים זרים ומוזרים, שם דורותי נודדת בדרך המורכבת כולה מלבנים צהובות ביחד עם דחליל חסר מוח, איש פח חסר לב ואריה פחדן. מסעם מוביל אותם לפגוש את הקוסם, השליט האיום והנורא של כל ארץ עוץ, על מנת שימלא את משאלותיהם לתקן את מה שחסר בהם.

קוראיו של באום הרבו לשאול אותו באשר למיקומה של עוץ, כתגובה היה כותב: "אלמלא הייתה עוץ קיימת במציאות, כיצד יכולתי לכתוב עליה?" הקריקטוריסט וולט מקדוגל שעבד עם באום, תיאר כיצד היה באום מבלה שעות בתיאורי נפלאותיה של עוץ הפנטסטית. "הפניתי אליו אנשים שישאלו אותו היכן ניתן למצוא את עוץ במציאות", סיפר מקדוגל, "אך משנענו ברצינות תהומית ש- 'עוץ היא ממלכת הילדים, צעירים כמבוגרים, היכן שלא ימצאו', הם שלחו בו מבט חשדני ומאותו רגע ואילך נמנעו מחברתו ומחברתי"¹.

רקע היסטורי

בנובמבר 1898, התקופה שבה החל לכתוב באום את ספרו, תאודור רוזוולט היה המועמד לנשיא ארצות הברית, באותן שנים החל השימוש בכסף מנייר וחשיבות שערך של המטבע עלה, זוהי תקופת האיחוד שהיה במינוסוטה בין מפלגת החקלאים לבין מפלגת העובדים שהביאה לניצחון והחלפת השלטון במדינה. כל השינויים הגדולים והמשמעותיים הללו השפיעו רבות על כתיבתו של באום, וניתן לפרש זאת בספר. למשל, צבע שטרות הכסף הוא ירוק כמובן, ירוק כבעיר הברקת-האזמרגד. הכסף עצמו בעצם לא שווה כלום

¹ לקוח מאתר ויקיפדיה.

באופן פיזי כי הוא עשוי מנייר וכאן באה השוואה בין עיר הברקת שלא באמת עשויה יהלומים אבל נראית לכל תושבי עוץ כעיר עשירה (דרך המשקפיים). אפשר לומר שבאום עשה אלגוריה בין הדחליל אשר בא לייצג את החקלאי או איש החווה ואיש הפח שמייצג את איש התעשייה, המנוצלים וחסרי הכוח על ידי מעסיקיהם שאותם מייצגת המכשפה הרעה מהמזרח. הדחליל מוצג כאדם שלא יכול לזוז ועומד חסר כוח בשדה ואיש הפח חלוד כולו גם כן אינו יכול לזוז מעתידו. סופת הציקלון יוצרת מהפכה פוליטית וחברתית שמשחררת אותם והורגת את המכשפה, כמו אותו איחוד המפלגות שהביא להחלפת השלטון.

דרך הכתיבה ומבנה היצירה

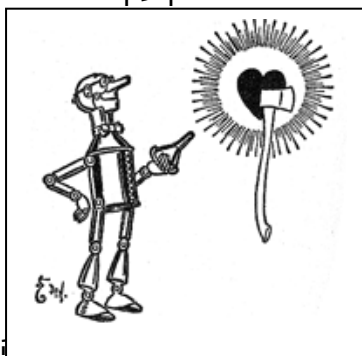
באום כותב בשפה עשירה וקולחת, מלווה בהמון דימויים והלצות. בספר איורים רבים של ויליאם דנסלו, איוריו מדגישים את הדמויות השונות, המשונות וההזויות של באום. הספר בנוי מפרקים רבים וקצרים. כל פרק מוסיף אירוע חדש במסע ההרפתקאות של הילדה-הגיבורה וחברתה. בספר דמויות מגוונות ודיאלוגים רבים.

אפיון דמויות הגיבורים ותפקידם

דורותי, גיבורת סיפורנו. דורותי היא ילדה יתומה אשר מתגוררת בחווה בקנזס יחד עם דודתה אם והדוד הנרי. טוטו, כלבה הקטן של דורותי, הוא מקור שמחתה וחברה היחיד. סופת ציקלון מתרחשת ומעיפה את דורותי וטוטו עד לארץ עוץ. מהרגע שדורותי מגיעה לעוץ, מטרתה היחידה היא להגיע לקוסם מעיר הברקת כדי שיחזיר אותה לביתה בקנזס. היא פוגשת בדחליל, איש הפח והאריה, כל אחד עם בקשתו לקוסם והם עוזרים לה להגשים זאת. במהלך מסעה, מגלה דורותי פיקחות חברתיות ואומץ לב, אותן תכונות שמחפשים חבריה ועוזרת להם למצוא כל אחד בעצמו את אותן תכונות. לבסוף דורותי מוצאת את דרכה הביתה.

טוטו, כלבה הנאמן של דורותי. טוטו מתואר ככלב שחור וקטן שאוהב לנבוח על כל מה שרק זז. הוא מלווה ועוזר לחברה במסעם. למשל, הוא זה שמגלה את תרמית הקוסם הגדול.

הדחליל, עשוי הקש. לאחר שדורותי פוגשת בדחליל, היא עוזרת להוריד אותו מהמוט עליו היה תלוי בשדה התיירס, על מנת להפחיד עורבים. הדחליל מצטרף לדורותי בדרכה לקוסם על מנת לבקש ממנו מוח. למרות דבריו של הדחליל, שאין לו שכל, הוא בעל שכל חריף ומוכיח זאת לאורך כל המסע. לאחר שהקוסם עוזב את ארץ עוץ וחוזר למולדתו, הוא ממנה את הדחליל להיות מושל עיר הברקת בשל חוכמתו הרבה. הדחליל הוא הדמות הקסומה הראשונה שהופכת לידידה של דורותי והוא נחשב לחברה הטוב ביותר בארץ עוץ.



איש הפח, לאחר שדורותי נתקלת באיש הפח, היא עוזרת לשמן את ציריו אשר החלידו מהגשם ובשל כך נאלץ לעמוד באותה התנוחה. איש הפח מצטרף לדורותי בדרכה לקוסם במטרה לבקש מהקוסם לב. לאחר שדורותי הורגת את המכשפה מהמערב וחוזרת לקנזס ולאחר שאיש הפח 'קיבל' את הלב בו חפץ, הוא הופך למלך של ארץ הווינקיס' שהעריצו את טוב לבו ורצו בו כמלכם.

האריה הפחדן פוגש את דורותי, הדחליל ואיש הפח ביער, כאשר היו בדרכם על משאלתו להיות אמיץ כמו שמלך החיות אמור להיות, והם מציעים שיצטרף למסעם על מנת לבקש מהקוסם אומץ לב. האריה בעצם לא היה זקוק לאומץ אלא לביטחון עצמי. האריה ידע לעמוד מול הסכנה ולהיות מודע לה, ולמרות הפחד שהרגיש היה מתגבר עליו ומגלה אומץ לב וחברות אמיתית. לאחר שקיבל את האומץ הגיע

אל היער בארץ הקוודלינגס' שבדרום ארץ עוץ, ושם התבקש על ידי החיות להרוג עכביש ענק ומזיק, לאחר שניצח אותו בעזרת אומץ הלב הרב שלו המליכו אותו החיות כמלך היער.

הקוסם, השליט של ארץ עוץ, מתגורר בעיר הברקת אשר ממוקמת במרכז ארץ עוץ. נחשב לבעל כוחות הקוסם הגדולים ביותר בכל ארץ עוץ. כל תושבי עוץ פוחדים ממנו ומעוצמתו למרות שאיש מעולם לא ראה את פניו של הקוסם. כשמגיעים דורותי, האריה, איש הפח והדחליל ומבקשים את בקשותיהם, הקוסם מתחייב למלא אותן רק בתנאי שימלאו את בקשתו קודם לכן, עליהם להשמיד את המכשפה הרעה מהמערב. לאחר שהביסו את המכשפה, הם שבים לקוסם הגדול, ומתגלה להם התרמית, הקוסם הוא לא יותר מאשר איש פשוט שאינו ראש ענקי או להבה כחולה אלא נוכל שרימה את כולם באמצעות טריקים מלוכלכים. הוא היה בעברו כרוז בקרקס ועבד בכדור פורח, יום אחד השתחרר החבל שחיבר את הכדור אל הארץ והכדור ריחף לו והגיע בסופו של דבר אל ארץ עוץ. בני העיר חשבו שהוא קוסם גדול כיוון שירד אליהם מהשמיים, והוא הניח להם להאמין בכך. כעת תצטרך למצוא דורותי פתרון נוסף על מנת לחזור הביתה.

אפיון דמויות המשנה ותפקידן

דודה אם והדוד הנרי, מאמצים את דורותי מיד לאחר מות הוריה. דודה אם מתוארת כאישה חזקה, יציבה שהייתה פעם יפיפיה. כשעברה להתגורר בקנזס יחד עם הדוד הנרי, היו הם זוג צעיר. דוד הנרי עבד קשה מאד כחקלאי על מנת לפרנס את שניהם ואילו היא עבדה במשק הבית וטיפלה בבעלי החיים ובדורותי. בית החווה שלהם קטן ודל, וסביבת הבית היא אפורה וחד-גונית מאוד והפכה את זוג הדודים לחסרי שמחת חיים, מלבד אהבתם לדורותי. כאשר סופת הציקלון עוקרת את יסודות הבית ונושאת את הבית, הם מסתתרים במרתף ואינם יודעים כי דורותי נמצאת אי-שם שלמה ובריאה בארץ עוץ הרחוקה. כאשר דורותי חוזרת הביתה, לקנזס, דודה אם מסרבת להאמין לדורותי על סיפורי התלאות שלה בארץ עוץ.

המכשפה הטובה מהצפון, כאשר דורותי נוחתת לראשונה בארץ עוץ, המכשפה הרעה מהמזרח מתה (הבית מוחץ אותה), והמכשפה הטובה מהצפון באה על-מנת להודות לה. המכשפה מולכת על ארץ הצפון, ומעולם לא שמעה על מקום בשם קנזס. לכן, היא שולחת אותה אל הקוסם המפורסם מארץ עוץ, אולי הוא יוכל לעזור לה לחזור הביתה. היא מעניקה לדורותי את נעלי הכסף הקסומות של המכשפה הרעה מהמזרח ומזהירה אותה לא להוריד אותן לרגע ובנוסף נותנת לה נשיקה קסומה אשר תגן עליה לאורך מסעה. **המכשפה המרשעת מהמערב** שולטת על כל ארץ המערב. המכשפה, בעלת כוחות כישוף אדירים אפילו יותר משל המכשפה הטובה מהצפון, מפחידה מאוד את תושבי ארץ עוץ ואף את הקוסם הגדול עצמו. היא זוממת לגנוב את נעליה הקסומות של דורותי, אך לפני שמצליחה דורותי והחבורה ממיסים אותה, מתברר שנקודת התורפה שלה היא מים. **גלינדה, המכשפה הטובה מהדרום** מגלה לדורותי שלכל אורך מסעה, לדורותי היה הכוח לחזור לקנזס בעצמה, ומלמדת את דורותי בסוף הספר כיצד להשתמש בנעלי הכסף על מנת לחזור הביתה.

סמלים

נעלי הכסף / האודם, הנעליים הקסומות שהיו שייכות למכשפה הרעה מהמזרח, ניתנו לדורותי במתנה אחרי שהיא הרגה אותה, בשגגה. הנעליים מקנות לאדם הלובש אותם יכולות קסומות ובעזרתן דורותי חזרה לבסוף הביתה, לקנזס. בסרט ההוליוודי הנעליים הכסופות הפכו לנעלי האודם. ההחלטה לשנות את צבע הנעליים הולידה שלל רב של פרשנויות, אחת מהן טוענת כי למעשה רצו להעניק אינטרפרטציה אלטרנטיבית לסיפור, כזו הרואה בו סיפור התבגרותה של ילדה והפיכתה לעלמה צעירה וזאת בניגוד לטענה כי לסיפור משמעויות

פוליטיות. הבחירה לשנות את צבע הנעליים לאדום מקבלת בהקשר זה משמעות מינית. הצבע האדום מסמל בעינינו תשוקה, מיניות וחושניות, ויכול לסמל גם דם של אובדן הבתולין. על מנת להתבגר, על דורות להתרחק מהדמויות ההוריות בחייה, מהדודה אם והדוד הנרי איתם היא גרה בקנזס, ולהכיר חברים חדשים בכדי לעבור תהליך של פיתוח אישיות עצמאית כפי שעוברים כל מתבגר ומתבגרת. יחד עם אותם חברים חדשים, הדחליל חסר המוח, איש הפח חסר הלב והאריה הפחדן היא יוצאת למסע בחיפוש אחר התכונות הדרושות לה להתבגרותה קרי, בגרות שכלית, לב והאומץ להתמודד עם קשיים. רק לאחר שעברה את התהליך היא מגלה שנעלי האודם יכולות להחזירה הביתה. בחירה זו היא ניסיון לחיבור דורותי ומסעה עם שורה שלמה של נשים חזקות ופורצות גבולות. בעצם, הסרט כולו עוסק בהעצמה נשית. כוחו העצום כביכול של הקוסם מתגלה כלא קיים באמת, רק לנשים-למכשפות, הטובות והרעות, ולדורותי עצמה, יש כוח של ממש.

פרשנות נוספת טוענת שהצבע האדום, מטרתו פשוט להבליט את הנעליים על רקע הלבנים הצהובות עליהן צועדת דורותי בדרכה אל הקוסם.

מים, המים מסמלים בנצרות ניקיון ומרחיקים טומאה כיוון שהם קשורים לאלוהות, ומכאן התפתחה האמונה כי השטן ומכשפות אינם אוהבים מים. בעת ציד המכשפות בימי-הביניים, היו בודקים כל מי שנחשדה בכישוף באמצעות השלכתה לנהר. אם היא צפה, סימן שהמים דחו אותה והיא מכשפה, אז הועלתה על המוקד. אם טבעה, סימן שהיא זכאית, ואז נמשתה חזרה. גם בסיפורנו, נמסה מכשפת המערב כאשר דורותי שפכה עליה מים, בטעות.

הבית, סמל של 'העצמי' והוא מכיל בתוכו פרטים המאפיינים אותנו ומזהים אותנו: חפצים, רהיטים, תמונות ועוד. הצורה שאנו מעצבים את פנים הבית היא ביטוי מוחצן לדרך שבה נפשנו מעוצבת, מחולקת ומסודרת. ביתנו הוא מבצרנו ואנו יכולים לחוש בו יציבות, ביטחון והגנה. דורותי מתגוררת במקום שללא ספק אינו מספק את ההגנה הזאת, שהרי מדובר בבית שסופת ציקלון יכולה להרימו ולהעיפו 'לכל הרוחות'. המסע של דורותי הוא הדרך שלה להשגת 'בית' המעוצב לפי צרכיה ותכונותיה, תכונות המתגלות בפניה בהדרגה כאשר הן מיוצגות על-ידי הדמויות השונות שהיא פוגשת בדרך.

הבית מול הנעליים, הבית הורג מכשפות והנעליים הם כוחה של המכשפה. הבית, כחלל צר ומגביל אפשרות תנועה בעולם כנגד הנעליים אשר מסמלות יציאה למסע, יציאה למרחב. הרצון של דורותי לחזור הביתה מוביל אותה למסע, מסע שכולו נערך בתוך אותן הנעליים. מסעה של דורותי לביתה מוביל את ידידיה למצוא כל אחד את עצמו ואת בית-ממלכתו שלו, שם כל אחד מהם מפגין את אותן תכונות אשר חיפש ומצא בעצמו. ודורותי בנעליים האסורות שהנהיגה את המסע, בתומו היא חוזרת לאותו בית אפרורי ממנו יצאה ומכריזה 'אין כמו הבית', החזרה לבית היא בעצם הפרידה מהנעליים.

מוח, לב, אומץ וחזרה הביתה, אלו סמלים למה שכבר השיגו גיבורנו במהלך מסעם. תחושת ההישג האמיתית שלהן היא תולדה של ההכרה, כי צמיחתן הייתה שיקוף של משאבים פנימיים שכל אחת מהן גילתה בתוך עצמה. דורותי פוגשת בדמויות המתאפיינות בכך שלכל אחת מהן חסרה תכונת אופי. התכונה חסרה ע"פ התפישה העצמית של כל דמות, הסובלת בגלל תפישה זו. כך למשל, הדחליל תופש את עצמו כחסר שכל ובעל מוח מקש, איש הפח תופש את עצמו כחסר רגשות ורגישות והאריה סובל מתפישת עצמו כמוג לב וכפחדן. בדרך מאוד מציאותית ותכליתית וללא התערבות של אלמנט מאגי כלשהו, מוצאות הדמויות את מבוקשם. הדמויות הללו מסמלות תכונות מהעולם הפנימי של דורותי, ובעזרתן היא לומדת שיעור חשוב ומרכזי בחיים: רק באמצעות התמודדות עם המכשולים והסכנות שבדרך, ניתן לגלות את עצמנו ולהשלים את אישיותנו, המסע מוביל לגילוי

עצמי. לא פלא שהתכונות המבוקשות על-ידי חבריה של דורותי הן חכמה, רגישות ואומץ לב, והן מתגלות דווקא אצל אלה שחשבו שתכונות אלה לא קיימות אצלם.

טוטו הכלב, מסמל טבעיות, אותנטיות, במובן של נאמנות לעצמו ומהווה מקור לביטחון בלתי מעורער. משרה השפעה מרגיעה ונטולת לחץ על דורותי כתפקידה של חיית מחמד. בעלי חיים מקבלים בסיפורים, באגדות ובסרטים, תכונות אנושיות המשקפות את התכנים האלה שאנו 'מפקידים' בדמותם. קיימות לכך דוגמאות רבות. (למשל, הכלבה לאסי).

אמצעים אומנותיים



- הבית שנסחף בסחרחרת הסופה מתעופף ומתנתק משורשיו וכשהוא נוחת קורה הפלא. דורותי פותחת את הדלת מביתה האפור והדל לארץ אחרת וצבעונית להפליא. התיאורים המרהיבים של באום של הצבעים המגוונים, מגביר את אפקט התדהמה של הקורא. שביל האבנים הצהובות, שדה הפרגים האדומים, הצבע הירוק של עיר האזמרגד, עורה הירוק של המכשפה הרעה וכו'. שינויי הצבע בא להדגיש לנו את המעבר החד בין קנזס האפורה, המיושנת והפשוטה לארץ עוץ הרחוקה, המופלאה, מלאת החיים והיצורים המשונים. בסרט, המעבר מהבית לארץ עוץ בולט במיוחד ע"י היציאה הפיזית של דורותי מהבית. פתיחת הדלת מגלה לה את עוץ הצבעונית והמיוחדת, מה שמוביל את דורותי לומר את המשפט המוכר,

"not in Kansas anymore..."

- כאשר מכה הציקלון, תופסים החלונות והדלתות מקום חשוב בתפאורה שהיא גם סמלית למצב. החוזים והעובדים מסתתרים במרתף שדורותי לא מצליחה לפתוח את הדלת שלו ולהצטרף למשפחה. גם את דלת הכניסה לבית קשה לה לפתוח וכשהיא כבר בתוך הבית היא רצה ופותחת דלתות לחדרים הריקים, עד שמגיע הטורנדו קורע את החלון מציריו ופוגע בדורותי. החלון הפתוח הוא הפתח לדרכה החדשה של דורותי. בתחילה היא רואה דרכו, כמו על מסך קולנוע דמויות מרחפות באוויר: פרה מלחכת עשב, שניים חותרים בסירה, דמותה של השכנה שבתחילה רצתה לקחת את טוטו, (בחלון היא רוכבת על אופניה והופכת פתאום למכשפה). בעצם כל זה מראה לנו שתחילה, דורותי אינה מרגישה בבית, ביתה אינו יציב, כל הדלתות סגורות בפניה והיא רק מחפשת פתח למקום אחר, מעבר לקשת. דורותי צריכה לעבור מסע במקום אחר הרחק מקנזס על מנת לגלות שבסופו של דבר, 'אין מקום כמו הבית'.

- רבים מגיבורי סיפורי הילדים, מימי סינדרלה ועד להארי פוטר המודרני, הם יתומים: טום סוייר, אוליבר טוויסט, היידי ועוד רבים אחרים, היתום מעורר מיד חמלה והזדהות ועם זאת, הוא אינו כבול להורים שעלולים להגביל את צעדיו ולמנוע ממנו מלהשתתף במיני הרפתקאות מסוכנות. היתום חופשי לנפשו, אך למרות עצמאותו הוא זקוק לאהבה בחיק משפחה אומנת או מסגרת מאמצת ומבקש להתקבל בחברה. זהו קונפליקט דרמטי שיכול להניע סיפור מרגש. בפתיחת הספר רומז באום על ניכור בקשר שבין דורותי היתומה למאמציה, ונקודת האור היחידה בחייה של הילדה היא הכלב טוטו. באום מעולם לא כתב על הוריה

ארץ עוץ והשפעותיה

- ניתן לעשות השוואה בין הספר 'הקוסם המופלא מארץ עוץ' לבין ספר איוב. בדומה לאיוב, שרוח סערה מפילה את ביתו (שבארץ עוץ) והורגת את ילדיו, מועפת הילדה דורותי, עם ביתה מקנזס אל ארץ עוץ. כמו לאיוב, גם לדורותי שלושה רעים והיא צועדת יחד איתם אל עיר הברקת, מקום מושבו של הקוסם מארץ עוץ, שיחזיר אותה הביתה. אך כאן בדיוק הכשל: בסוף המסע הארוך, מתברר כי לקוסם מארץ עוץ אין כוח קסם כלל. הקוסם אינו יכול לסייע לדורותי, אין דרך לצאת מארץ עוץ, היחיד שיש בידו להציל את דורותי היא דורותי עצמה. הקוסם מארץ עוץ הוא לא אחר מאשר האל בספר איוב, שאינו יודע לענות לשאלות איוב. על איוב להתמודד עם צרותיו בעצמו.
- האחים כהן, בסרטם 'אחי, איפה אתה?', שחזרו את הסצנה שבה מתגנבים האריה, איש הפח והדחליל אל הטירה של המכשפה הרעה שם מוחזקת דורותי, בסצנה שבה מתגנבים ג'ורג' קלוני, ג'ון טורטורו וטים בלייק נלסון לטקס של הקו קלוקס קלאן, כדי להציל את חברם השחור מלינץ'.
- גם בסרטו של דייוויד לינץ', 'מלהולנד דרייב' מציג לינץ' עולם דימויים 'עוצי', שמקורו בגרסה הקולנועית מ-39 ובבסיסו, העמעות שבין מציאות לחלום. כמו דורותי, כך דיאן, נעמי ווטס, חווה טראומה ששולפת אותה מתוך עולם שמסמן יופי והבטחה. דורותי מגיעה לעוץ בבית מרחף, דיאן מגיעה ללוס אנג'לס במטוס. דורותי מגיעה אל דרך לבנים צהובות, דיאן אל מונית צהובה. את מוחן של שתיהן מטרידים געגועים לדודתם האהובה שאת הקשר איתה הן מנסות לחדש.
- 'The Dark Side of the Moon', מאלבומי המופת של פינק פלויד, מפרנס במשך שנים תיאוריה הזויה על כך שהוא מסונכרן עם הסרט בכיכובה של ג'ודי גרלנד, אם מקרינים/ משמיעים אותם זה לצד זה. למשל: השורה "Balanced on the biggest wave" תואמת בדיוק את ההליכה של גרלנד/דורותי על הגדר, ו-"On the Run" מתחיל בדיוק כשהיא נופלת ממנה. הצד הראשון של התקליט מסתיים בדיוק עם החלק השחור-לבן של הסרט. צלצול הקופה שפותח את "Money" נופל בדיוק ברגע שהסרט הופך צבעוני, כי צבע שווה כסף.
- ניתן להשוות אף בין גיבורים של היום כמו סופרמן לדוגמא, לבין דורותי. קלארק קנט, נער תמים וקרתני, אף הוא מקנזס הקטנה, מגיע לעיר הגדולה לחולל נפלאות ולעזור לכל מי שנקלע לצרה, כך גם דורותי הקרתנית הקטנה מגיעה לארץ עוץ הגדולה, מצילה את המאנצ'קנים מהמכשפה הרעה מהמזרח, ועוזרת לדמויות שנתקלות לדרכה. כאן מתחילה קונבנציה או טרנד הוליוודי שנמשך עד היום, בו עכברי הכפר הם אלו שיצילו את העיר הגדולה והמתוחכמת.
- יש שאומרים שהעולם הפנטסטי של עוץ, פילס את הדרך לעולם הפנטסטי של הארי פוטר שהוא כל כך פופולארי היום בספרות הילדים.

המוטיב המרכזי

מוטיב המסע, מהווה את אחד הצירים החשובים ביותר בסיפורים ובאגדות. החל באגדות שבהן ילדים עוזבים את הבית ויוצאים למסע הרפתקאות, דרך רומנים, אשר בהם המסע משמש כמוטיב להתרחשויות המביאות

לשינויים בדמות, וכלה באפוסים כמו חציית המדבר על-ידי העם או הרפתקאות אוליסס ואודיסאוס. אם המוטיב כה נפוץ וחוזר שוב ושוב, אין ספק שטמונים בו צפנים רבי עוצמה ומשמעויות לחיינו הנפשיים. פתגם יפני אומר: "אם הנך אוהב את בנך, תן לו לצאת למסע"². ילד ההופך לנער יוצא לנדוד על מנת להכיר את העולם ואת הלקחים שהוא צופן. המסע הוא דרך החיים, והוא מלמד אותנו שעלינו לשנות מקום ולנסות שבילים חדשים בחיים כדי להתפתח ולגדול. המקום אינו קונקרטי, אלא סמל לעמדות שונות, להתייחסויות שונות, לסוג שונה של קיום. סמל למעברים שאנו עוברים בחיים, למכשולים, להפתעות ולהנאות, למאמצים ולתמורות שהם מנת חלקנו. ולחזור לסיפורנו, המסר של המסע מלא הטלאות של דורותי וחברתה הוא, מה שאנו מחפשים בחוץ, אנו נמצא בעצם בתוכנו, ועל מנת לגלות את האמת הפשוטה הזו, חייבים לצאת למסע.

"There's no place like home..."

עוד מוטיב חשוב שחוזר לאורך הסיפור, **הצבע האפור**. צבע זה, מוזכר מספר רב של פעמים בתחילת הסיפור בהקשרים שונים: "הערבה הגדולה והאפורה", "הבית דהוי ואפור", "השמש אפתה את האדמה החרושה עד שהפכה לגוש אפור". נראה שבאום בונה את הניגוד בין החיים האפורים בחווה בקנזס ורצינותם של הדוד הנרי והדודה אם, לבין הצבעוניות והעליזות של ארץ עוץ, בהמשך.

נושא מרכזי ע"פ רושדי

סלמאן רושדי, מחבר וסופר בריטי-מוסלמי, טוען שהבסיס לכל הסיפור הוא לקותם של המבוגרים: האכזבות שהם מנחילים לילדים וחוסר יכולתם לתפקד ולהציג עולם בו אפשר להתבגר בכבוד. חולשת המבוגרים מכריחה צעירים לקחת אחריות על עצמם, ומשם להתבגר ולהיהפך לעוד מבוגר לקוי, כנראה. לדורותי הגיבורה אין הורים, היא גרה אצל תחליפי הורים, דודה ודודתה שאינם יכולים להגן עליה מפני השכנה המרשעת המתנכלת לטוטו.

אם כך, סיפור הקוסם מארץ עוץ הוא סיפור מכוון וגדול על המציאות. זהו סיפור על עזיבה, הימלטות ובריחה מהבית. החלום הראשוני של דורותי איננו על הבית אלא הוא חלום מוכר על עזיבה. מנוגד לחלוטין לסוף הסרט בו מומלץ לשוב הביתה ולשורשים. השיר המפורסם 'אי-שם מעבר לקשת' מעיד על כוחו של חלום העזיבה. שיר שהוא המנון לכל המחפשים את אושרם או מזלם הרחוק, "החלומות שתעז לחלום באמת מתגשמים בו" אומר השיר. זהו סיפור פנטזיה (מעבר משחור-לבן לצבעים ומעוני לשפע). דורותי רוצה לברוח מן הבית ומהמציאות המשעממת שבה היא חיה. המציאות מיוצגת ע"י קנזס האפורה, ריקה איומה וחולינית (רוצים להוציא להורג את טוטו) מול ארץ עוץ, שם נמצא עולם האור והצבע. זהו סיפור נון-קונפורמיסטי ומתאים לדמות האישה הפורצת דרך, נועזת, מתנסה בפנטזיה ובורחת מן המציאות. ע"פ רושדי "ההימלטות היא ניסיון למצוא אלטרנטיבה למציאות". הבעיה בפרשנות של רושדי היא שדורותי רוצה לחזור הביתה ומשתוקקת לכך,

² מיטלפונקט, רוברטו. 2004.

אך רושדי פותר את הבעיה בכך שטוען שהסוף של הסיפור מודבק בשביל שהסוף יהיה טוב כי לא ייתכן שדורותי תרצה לחזור הביתה ממקום כה צבעוני. רושדי טוען שאין מקום - There's no place, בניגוד ל - There's no place like home. קיימת הגירה נצחית, אין לאן לחזור, כלומר - אין בית!³

האם דורותי באמת תקבל את המציאות האפורה שלה בפשטות כזאת אחרי שחוותה את העולם הצבעוני והמאתגר? בסוף היא חוזרת להיות ילדה טובה כמקודם, חוזרת לעולם האפור של החווה בענווה חובקת עולם. ואולי, אולי, אולי אננו צריכים להשלים באמת עם אפרוריות חיינו?

אני והחברה-1986- Stand by me- על ערך החברות והספר האמריקאי

מתוך בלוג הקולנוע של אלי מורנו:

סרטו של רוב ריינר מ-1986 הפך מזמן כבר לסרט איקונוגרפי מתוקף הצלחתו, יחודו והדרך בה מונצח בה ריבר פניקס שמותו השערורייתי שנים לא רבות לאחר הפקת הסרט הסעיר את העולם והפך אותו לכוכב שנעורי הנצח שלו שמורים על צלולואיד הקולנוע בלבד, כמו גם הופעתו העוצמתית בסרט. זהו Standby me אחד מסרטי המסע היפים ביותר של הקולנוע האמריקאי, לא רק מכיוון שהוא משלב בתוכו הענות מוחלטת לחוקי הז'אנר, קרי מסע מנקודה אחת לאחרת, במקרה זה מעגלי. ומייצר עבור גיבורי העלילה והן עבור הצופים, מסע רגשי שבסופו, הגיבור אוחז בתבונות וביכולות חדות יותר לראות את המציאות, והוא אינו אדם שיצא למסע בראשיתו.

הסרט הוא עיבוד לסיפור קטן של סטפן קינג, ויהפוך את ריינר לבמאי המועדף על קינג עצמו בשנים הבאות וקינג יעניק לו רשות לעבד לקולנוע גם את מיזרי, שיהפוך להצלחה גדולה בכיכובה של קתי בייטס.

אני והחברה הוא מסע בנופים בתולים של ארצות הברית, של עיירותיה הקטנות על מציאות חיה. במרכז מסע של ארבעה נערים הנפגשים באקראיות כמעט לצורך המסע בחיפוש עצמאי אחר גופה, ששמעו כי יתכן וטמונה הרחק בשטח, אך למעשה הם יוצאים למסע התבגרות מתוך רצון לצאת לרגע מציאות חיהם כנערים ולהפוך לרגע אחד בודד במסע לגברים ממש, אשר יכולים גם למציאות חיים רעה ממנה הם מבקשים לפרוץ.

ריינר מצליח לאכלס את חבורת הילדים במגוון אנושי רחב שהוא ליבו הדרמטי של הסרט, כל אחד מן הילדים אוחז במנעד רגשי אחר מקומי, ועד דרמטי. חלקם סוחבים סוד מסעיר המטלטל את מציאות חיהם ואת חיי מי שמתבונן ונסחף אליו, הילדים האחרים וגם הצופים.

הצלחתו האדירה של הסרט בעת יצא לאקרנים ועד היום, כאשר נחשפים אליו קהלים חדשים היא העובדה שהיכולת של הצופים להתחבר למסע החניכה הזה מושגת דרך הסיפור הקומוניקטיבי, והדרך בה ריינר מצליח לייצר מציאות אלטרנטיבית שבה לרגע אחד בודד הנערים קובעים את החוקים בתוך המסע בארץ מבודדת לא נודעת לכאורה שבתוכה ועליה לא חלים החוקים של עולם המבוגרים- במובנים רבים שם טמון קסמו של הסרט. כל מי שעובר את מסע ההתבגרות בחיים מודע לערכו של רגע אחד בודד, גם אם טרם הושגה העצמאות האמתית של החיים באמצעות, מעמד, השכלה או עבודה שבו, למרות הכול, גם נערים יכולים להרגיש לרגע אחד מכונן, "גדולים", לנווט את חיהם ולעשות בחירות טובות או רעות אשר ישפיעו על מהלך חיהם.

הספר האמריקאי, כפי שהוא מוצג בסרט אחראי לאיכויות אותו מסע התבגרות, התחושה שהגבול ביבשת הגדולה הזו רחוק כל כך ולא מושג מאפשרת את תחושת החופש, אבל גם אותו חופש כמי שלומדים הגיבורים הוא מוגבל ויכול להיות מופרע.

במובנים רבים מתכתב הסרט עם ז'אנר המערבון האמריקאי המקדש את הספר ואת ערכיו כמי שטמונה בהם חופש והבטחה, אך באופן מתעתע לא תמיד אלו משחקים לטובת יושביו. החברה האמריקאית מתעצבת

ומתעצמת תדרך כיבושו של הספר, ומכאן, כוחה וכוחן של הדמויות טמון בהתכתבות הזו עם ערכי הספר האמריקאי, המרחבים דורשים כיבוש, אך לכיבוש הזה ישנו מחיר דמים לעיתים.

תמונתם של הנערים הצועדים על פסי מסילת הרכבת, זו שאחראית על כיבוש אותו ספר רחוק ובלתי נגמר, היא אחת מן התמונות הקולנועיות המגדירות את שנות הקולנוע של שנות השמונים והיא נחרטה בזיכרון כאחד מן הדימויים הוויזואליים היפים לא רק של הסרט, אלא של תקופה ודילמת הילדות-התבגרות הכלואה בתוכו.

המספריים של אדוארד-הדמות הקולנועית ומבע קולנועי

מאת אלי מורנו

טים ברטון יודע לספר בראיונות עיתונאים כי עוד בהיותו ילד סבל מהטרדות והצקות של עמיתים ללימודים. לא רק שלא היה מקובל בשל תחומי העניין שלו ובשל השונות בהופעתו, הרי שאלו משכו תשומת לב שלילית אליו וגרמו להטרדות בלתי פוסקות של חבריו ללימודים שלא רק שלא הניחו לו לנפשו אלא דאגו לסמן אותו כשונה וכאחר ולהעניק את הפרשנות השלילית שלהם שכללה אלימות מילולית ואלימות פיזית כלפיו.

חוות האחר, יוצא הדופן והשונה בתוך הנאלץ לתפקד בתוך עולם נורמטיבי בעל חוקים ברורים ושמרניים היא קו עיסוק עלילתי שברטון בוחר לעסוק בו בכל סרטיו והוא תמיד מציע את הפרשנות האישית והעקבית שלו לשונות ולבחירה האינדבדואליסטית שהוא בחר לעשות בחייו ומלביש את גיבוריו שלו במאפיינים עקביים מתוך הביוגרפיה שלו והבחירות שהוא עשה בעצמו.

ברטון הצהיר לא אחת כי עשייתו של הסרט "המספריים של אדוארד" הייתה מבחינתו חזון קולנועי שהוא היה מחויב אליו עוד מתחילת דרכו כיוצר קולנועי, אך מכיוון שהמדובר היה בסרט שהוגדר כ"אישי" ובעל פוטנציאל מסחרי נמוך היה זקוק ברטון לבסס את עצמו כבמאי כוכב אשר סרטיו רווחיים והוא מסוגל למשוך לקופות בתי הקולנוע אנשים שיצפו בסרטיו. לרשותו של ברטון כבמאי בעל יכולות קופתיות מוכחות עמדו שני סרטים שיצרו בשנת 1998-8 "ביטל ג'וס" והראשון בסדרת "בטמן". שני הסרטים היו הצלחות כלכליות מרשימות מהסוג שהוליווד אוהבת מאד לאמץ לחיקה וברטון יכול היה להתפנות בקלות יחסית להגשמת החזון האישי ולסיפור הסיפור הלירי אישי שלו דרך הסרט "המספריים של אדוארד".

מבחינות רבות נחשב עד היום המספריים של אדוארד לאחד מסרטיו הטובים ביותר של ברטון. יש בסרט הזה צירוף של רבות מן היכולות הגבוהות שמציג ברטון כבמאי אשר נשזרות אל תוך החזון האישי שהוא מבקש ליצוק אל תוך הסרט. הבחירה של ברטון בסיפור מעשיה פנטסטי הנשען בצורה רופפת על מוטיב אגדת הילדים הידועה פינקו משרתת אותו היטב בקיבוע דמותו של החרוג. אדוארד, הוא פינקו המודרני, פרי טיפוחיו של פרופסור בודד אשר מייצר לעצמו חברה אנושית בדמותה של בובת אדם. בדומה לפינקו, הוא בובה שאינה מושלמת. בעוד שבסיפור הילדים הנודע פינקו הוא בובת עץ שיוצרה מפיח בה חיים, הרי שבגרסה הברטונית לסיפור המעשייה הזו אדוארד לא רק שאינו מושלם הרי שהוא נותר עם עוקץ ממשי המהווה איום לסביבתו. יוצרו אינו מספיק להשלים את ידיו והן נשארות ידיים מכניות אשר מורכבות מעשרות רבות של מספריים חדים ומייצרות חיץ פיזי בין אדוארד לסביבתו. ברטון מסמן את ה"אחר" שלו בפגם פיזי אשר יוצר ריחוק בינו אמיתי מן הסביבה אל האובייקט. אדוארד נתפס כמסוכן לסביבתו בעוד שהאדם הראשי אשר חשוף לסכנות שאדוארד מייצג הוא בעצם הוא עצמו. פניו של אדוארד פצועות כתוצאה ממעשה ידי המספריים שלו עצמו. ברטון מעביר בצורה זו מסר מעניין. על החרוג האחר והשונה, בעוד שלזה האחרון יש סטיגמה של מסוכן לסביבתו, בראשית הסבל הנגרם לו הוא סבל עצמי הנובע מחוסר היכולת של החברה לקבל את שונותו. פניו הפצועות של אדוארד

והעובדה שהוא עצמו מכיר בחריגותו הם אלו הגורמים לו להתבודד בטירה שהיא ביתו ולא לחבור אל בני האדם "הרגילים" הגרים בשכונה למרגלות ההר במרחק הליכה ממנו.

ברטון ממקם את אדוארד, באופן שיהיה קרוב באופן פיזי אך בו בעת רחוק מסביבה נורמטיבית רגילה. הוא מציב אותו בתוך טירה פנטסטית בעלת מאפיינים דמיוניים בקצה של שכונת מגורים מהסוג האמריקאי הנפוץ של שנות החמישים, שכונת פרברים אחידה בעלת חזות הומוגנית ונקייה. ברטון נסמך על דגם הפרברים האמריקאי שהיה נפוץ באותה תקופה. החלום הגלובאלי האחד של מה שמכונה איכות חיים הוא חלום שברטון בז לו. כמו כן, החריג לא יבלוט בעיר אורבנית גדולה וברטון נדרש לדימוי הפרברים גם על מנת ללעוג לו וגם על מנת לקדם את הצגת השונות של האחר. אי אפשר שלא להבחין באחר והשונה שכן דרך חייו אינה נורמטיבית, אין בה דבר שהוא "רגיל" או בעל זהות לזה של הסביבה המקיפה אותו.

ברטון משתמש ביכולות ויזואליות נדירות ומצייר מיזנסצנות מדויקות על מנת למקם את גיבוריו כל אחד במקומו שלו. בעוד שקולנוע המיין סטרים העסוק בייצור של מעשיות, הרי שלרוב הוא בוחר מן היצוג הפנטסטי של אותן המעשיות ובוחר בדרכי תיאור נורמטיביות של גיבוריו וסיטואציית החיים בו הוא ממקם אותם. ברטון בחירה מודעת בז'אנר הפנטסטי ובאלמנטים של היצוג הדמיוני שהוא מציע ברמה הויזואלית עבור מי שבוחר בו. היכולת לערבב מציאויות ויזואליות עם אלו של חיי היום יום ולייצר עולמות אחרים ושונים מאלו המוכרים לנו ולשבור מסגרות חוקים וקונבנציות מוכרות ולתת לגיבורים לפעול ולייצר מסגרת חוקים משלהם בעלת עמדות וערכים שונים מאלו המוכרים לנו בעולם הרגיל.

בעוד שאדוארד גר בטירת אגדות בקצה שכונת הפרברים האחידה שאינה מובחנת לכאורה על ידי התושבים עניין המתפקד כמסר לפלא החומק מתוך מבט עיניים רגיל למרות שהוא ניצב למולנו, הרי שחוקיות חיי השכונה מוכרת לעיפה וברטון אף בוחר להקציין אותה ולהגזים בדרכי התיאור שלה. בעוד שלגברים בשכונה תפקיד אחיד של עבודה בבוקר וחזרה בערב הביתה הרי שהוא ממקם בכל בית בשכונה נשים נטולות תפקיד אמיתי של פרנסה וכולן באופן גורף כמעט למעט דמותה של דיאן ווסט סוכנת המכירות המגלה את אדוארד חסרות מקצוע או עיסוק. כולן מנסות לשמור על חזות אחידה ונורמטיבית אך כל אחת ואחת מגיבורותיו כמהות לשינויי שיעיר את שיגרת חייהן האפורה ויטלטל אותה.

ברטון עושה בחירה ויזואלית מעניינת נוספת, בעוד דור ההורים כלוא בתוך מסגרת שמרנית של שנות החמישים של אחרי מלחמת העולם השנייה בה תפקידה המוגדר של האישה היה לחזור הביתה ולטפל במשק הבית ותפקידים של הגברים לפרנס הרי שכל בני הנוער בסרט מקבלים אפיונים מודרניים במיוחד של זמן הווה של עשיית הסרט, שנות התשעים. שפתם, לבושם התנהגותם ואף הרכבים בהם הם נוהגים כולם בעלי אפיון מובהק של זמן ההווה. הקונפליקט הוויזואלי הזה שייך אך ורק לצופים ואינו רלוונטי לאיש מן הדמויות בסרט. ברטון זורק לנו בעצם אמירה מבריקה. החריג הוא חריג בעיני המתבונן בו, לא בהכרח בעיני עצמו. אנו כצופים יכולים להחליט כי ההורים חריגים, הילדים חריגים או שאדוארד בעלי מספרים במקום ידיים הוא החריג. כל אחת ואחת מן הדמויות בסרט בוחרת לקבל את אדוארד כחריג בעוד שהיא עצמה סוחבת על עצמה שונות משלה, או שהיא ממוקמת בשנות החמישים ולבושה וסגנון חייה מיושן או שהיא מתקיימת בהווה, בני הנוער בסרט, הסוחב על גבו עבר חריג בדמותם של ההורים עצמם.

קלאסיציזים

ייצוג מסוגן במקצת של המציאות שמתקבלת על ע"י הקהל. המטרה של הסרט היא פונקציונאלית. הסרט נועד לבדר. ההתמקדות היא על הסיפור וכיצד אמצעי המבע הקולנועי מסייעים לכך. הסרטים הקלאסיים נועדים הזדהות של הצופה עם הערכים המוסריים ועם השאיפות של הגיבור.

חוקרי קולנוע ומבקרים נוטים לסווג את הסרטים לפי קריטריונים שונים. ראינו שאפשר לסווגם לפי ז'אנרים (הקומדיה, הדרמה, המערבון, סרטי גנגסטרים, מיזיקל, מדע בדיוני, דוקומנטרי ועוד) ואפשר לסווגם גם לפי סגנונות בימוי. קיימים שלושה סגנונות עיקריים: הריאליסטי, הקלאסי והפורמליסטי.

הסגנון הקלאסי – הוא קרוי כך בעיקר משום שהוא אימץ את הנוסחה הדרמטית הקלאסית- המבנה של שלוש המערכות, אבל גם בגלל גישתו לאמצעי המבע הקולנועיים השונים. בהכללה; הסגנון מצוי בין הסגנון הריאליסטי לסגנון הפורמליסטי. ויש בו מאפיינים ותכונות מהשניים האחרים. זהו הסגנון שפיתחה אותו הוליווד, החל מימינו של גריפית ועד ימינו.

הוא מתאפיין בתכונות הבאות:

- אמצעי המבע הקולנועיים (הכוונה בעיקר לצילום, עריכה, פס קול, צבע ותאורה) – אלו נועדו לשרת את הסיפור והדמות ולא יבליטו את עצמם. הבמאי משתמש באמצעי המבע הקולנועי ב"שימוש פונקציונלי" (שימוש תכליתי שמשרת את הנושא, הדמות והסיפור ולא מעבר לכך). המטרה של עושי הסרט בסגנון הקלאסי היא להכניס את הצופה לאשליית "המציאות של הסרט" ולהזדהות עם הדמות. הקולנוע הקלאסי מכונן לספר סיפור, אסור שהצופה ירגיש ש"זה סרט", ולכן אסור שהצילום, העריכה וכו' יבליטו את עצמם, "ירעישו", ימשכו תשומת-לב. לדוגמה: העריכה במערבון הקלאסי היא תמיד אנליטית ולא מובחנת/מורגשת, כדי להעניק למערבון את תחושת המציאות שלו. אבל הצילום, לעיתים, מסוגן. למשל; צילום מזווית תחתית ונגד השמש, אבל הוא מתקבל כחלק מה"לוק" הטבעי של הז'אנר.

- הפונקציה הבידורית (אסקפיזם) - בסך הכל הסרט הקלאסי מתכוון, לפי הוליווד, לבדר אותנו בראש ובראשונה (גם מתח הוא בידור), והוא עושה זאת בסגנון "יעיל" ו"מלוטש".

- מוטיבים ודימויים ויזואליים- הבמאי כן משתמש במוטיבים ודימויים, אך אינו מבליט אותם. לדוגמה: מוטיב/או דימוי הרכבת למוות בסרט: "אני והחבר'ה", מובלט מעט רק בסצנת הגשר. מוטיב הצבע/תאורה הצהוב, ב"סנדק" כסימול של קדושה. מוטיב/ דימוי השעון בסרטו של צ'פלין "זמנים מודרניים",

- תבנית סיפורית מלאכותית- תבנית של שלוש מערכות, נקבעה בזמן העתיק (מימי אריסטו, ויוון העתיקה) והיא די שרירותית. היא אינה "חוק טבע". והיא כוללת, כזכור את; האקספוזיציה, האירוע מחולל, הקונפליקט מרכזי, דמות ראשית שמתמודדת עם הקונפליקט, הצופה מזדהה איתה, עד שהיא פותרת אותו. יש סוף והוא לא פתוח. סרט בסגנון קלאסי גם יעוצב, על פי רוב, גם בתבנית ז'אנרית ברורה; קומדיה, מלודרמה, מערבון. משום שלפי התפיסה ההוליוודית הסרט הוא "מוצר פופולארי" ולא "כבד".

- הדמויות המרכזיות- דמות הגיבור (או הדמות הראשית)= הפרוטגוניסט היא דמות "חיובית", שהצופים יזדהו איתה, והיא זו שמתמודדת עם הקונפליקט, ומולו תעמוד "דמות-הנגד" (שלילית בדר"כ)= האנטגוניסט. וסצנת השיא תפגיש ביניהם. לדוגמה: המערבון "בצהרי היום", או "שבעת המופלאים"

- משחק- את התפקידים הראשיים ממלאים שחקנים ידועים או כוכבי קולנוע ולא שחקנים אלמונים, או לא מקצועיים. הכוכבים יגלמו תמיד דמויות עם קסם אישי, יהיו להם גם ערכים שהצופים יזדהו איתם (גם אם הן שליליות לפעמים). לדוגמה: "הסנדק" אנחנו מזדהים עם דמויות הגנגסטרים למשפחת קורליאונה, למרות שהם רוצחים כמו האחרים...

ריאליזם

סרטים בהם התוכן חשוב על הצורה. אמצעי המבע מאופיינים בשימוש שמרני של היוצרים. הסרטים בנויים בצורה, שהאשליה תשמר ולא תיחשף שום מניפולציה. הסרט מציג תמונה אובייקטיבית של העולם הממשי כפי שמבין הצופה. היוצרים מעלימים את אישיותם ואין הבחנה של סגנון. בסרטים ריאליסטים ישנו ניסיון של שעתוק המציאות באופן שלא יסגיר פרשנות.

באופן כללי, סרטים ריאליסטיים מנסים לשעתק את פני המציאות בעיוות קטן ככל האפשר. בצילום עצמים ואירועים, יוצר הסרט מנסה להראות את שפעת החיים. במאים ריאליסטים ופורמליסטים כאחד חייבים לבחור (ולפכך, להדגיש) פרטים מסוימים מתוך הריבוי הכמותי של המציאות, אבל בסרטים ריאליסטיים יסוד הבחירה

בולט פחות. בקיצור, הריאליסטים מנסים לשמר את האשליה, שלפיה העולם בסרטיהם לא עבר מניפולציה, וכי הוא בבואה אובייקטיבית של העולם הממשי. לעומת זאת, לפורמליסטים אין יומרה כזאת. הם מסגננים ומעוותים את חומרי הגלם שלהם במתכוון, באופן שרק צופה תמים במיוחד יטעה לחשוב שהדימוי הקולנועי של עצם או אירוע הוא הדבר עצמו.

בסרט ריאליסטי אנו מבחינים בסגנון רק לעיתים רחוקות; האומן נוטה להעלים את אישיותו. קולנועיים ריאליסטיים מעוניינים בתוכן יותר מאשר בצורה. הם משתמשים במצלמה בדרך שמרנית. המצלמה היא מנגנון, המשעתק את פניהם של עצמים מוחשיים בפרשנות מעטה ככל האפשר. הבמאים ריאליסטיים מסוימים מבקשים לשוות לדימוייהם מראה מחוספס, שאינו מייפה את חומריו היופי צורני המודע לעצמו. "אם זה יפה מדי, זה מזויף", היא הנחה סמויה בעבודתם. הם מחשיבים מאוד את הפשטות, הספונטניות, הישירות. אין להסיק מכך, כי אין מעשה-אומנות בסרטים אלה, שכן הקולנוע הריאליסטי, במיטבו מתמחה באמנות המסתירה אומנות.

פורמאליזם

פורמליזם – סרטים בהם הצורה מביעה את התוכן. הסרטים מסוגננים ומעוותים במכוון כדי לבטא האופן סובייקטיבי את חווית המציאות של היוצרים. ישנו רצון לעיצוב מחדש של המציאות.

בסרטים פורמליסטיים קיים סגנון יתר. הבמאים מעוניינים לבטא באופן סובייקטיבי לא מוצנע את חוויות המציאות שלהם, ולא את האופן שבו אחרים תופסים אותה. לעיתים קרובות הם מכונים גם "אקספרסיוניסטים", משום שהביטוי האישי חשוב לא פחות, ואולי יותר, מנושא הסרט. אקספרסיוניסטים עוסקים, לעיתים קרובות, באמיתות רוחניות ופסיכולוגיות, שאותן ניתן להעביר כך הם חשים, באמצעות עיוות של פני העולם החומרי. המצלמה היא השיטה שבאמצעותה מפרשים את הנושא, ובאמצעותה מדגישים את המהותי והעקרוני בו, ולא את טבעו האובייקטיבי. **בסרטים פורמליסטיים אפשר למצוא דרגה גבוהה של מניפולציה, של עיצוב- מחדש של המציאות.** רוב הבמאים הריאליסטים יטענו, שעניינם העיקרי הוא בתוכן ולא בצורה או בטכניקה. הנושא הוא תמיד הדבר החשוב ביותר בסרט, וכל מה שמסיח את הדעת מהתוכן חשוד בעיניהם. בצורתו הקיצונית נוטה הקולנוע הריאליסטי לעבר הדוקומנטרי; שהדגש בו הוא על צילום מאורעות ואנשים ממשיים. הקולנוע הפורמליסטי, לעומת זאת, נוטה להדגיש את הטכניקה ואת דרך הביטוי. בצורתו הקיצונית ביותר מתגלה סגנון זה בקולנוע האוונגרדי.

הערכה חלופית 30%

הדרכה לעבודת שוט בי שוט ושאלת המחקר

תהליך בחירת נושא עבודת החקר – שוט ביי שוט - ושאלת המחקר

תהליך בחירת הסרט והסצנה יעשה בדיאלוג בין מורה לתלמיד. התלמיד יעלה מספר חלופות התואמות את תפיסת עולמו התרבותי האומנותי ואת העדפותיו הקולנועיות וביחד עם המורה יחליטו על סרט וסצנה שאותם ינתח.

במסגרת התהליך, ינסח התלמיד שאלת חקר מרכזית העומדת בבסיס הניתוח שלו, שאותה יחקור לאורך כל תהליך העבודה.

דוגמאות לשאלות חקר:

יחסי הגומלין נק')

חלק ראשון

1. שאלת המחקר המנוסחת בצורה של שאלה פתוחה שניתן יהיה לענות עליה בהרחבה בהמשך

העבודה.

2. דף שער- הכולל: שם העבודה, שם הסרט, שם התלמיד/ה, שם המורה/מנחה, שם בית הספר, תאריך וכן יהיה כתוב: "עבודה זו מוגשת כעבודת חקר, לצורך הערכה חלופית ובמסגרת 31% מתכנית הלימודים".

3. המבוא: הכולל: פרטים פילמוגרפיים, תקציר הסרט ותקציר הסצנה.

חלק 2: טבלה לניתוח סצנה קולנועית (51 נקודות)

עבודה מול טבלה הכוללת שני מרכיבים (הטבלה מצורפת במסמך נפרד).

1. ניתוח משמעות השוט תוך התייחסות למשמעות מרכיבי השפה בכל שוט.

יש להשתמש בטבלה המצורפת, (ניתן להרחיב מעבר למקום בטבלה עצמה).

להוציא תמונה או לצייר/ לשרטט תמונה מייצגת מכל שוט. לתאר את ההתרחשות, להתייחס

לכל אחד ממרכיבי השפה בכל שוט. יש לשים דגש על השינויים בין שוט לשוט. להתייחס

למשמעות כל שוט.

2. פירוט הקטגוריות השונות אליהם צריכים התלמידים להתייחס בבואם לנתח את השוט.

חלק 3 - סיכום ומסקנות (35 נקודות).

1. משמעות הסצנה בתוך הסרט כולו, תוך התייחסות למיקום של הסצנה בסרט (פתיח, שיא,

נקודת מפנה סוף) (תיאור מתאימה) (ריאליסטי, פורמליסטי, וקלסיציסטי).

2. משמעות כללית של הסצנה כולה, תוך התייחסות לדומיננטיות של אמצעי מבע, סגנון,

עריכה, אווירה, דמויות, סמלים איקונוגרפיה ותמאטיקה

3. דיון סביב שאלת המחקר והסקת מסקנות.

הנושאים:


תיאור נרטיבי של השוט, דמויות עיקריות.

צילום תאורה וקומפוזיציה: גודל צילום, זווית צילום, סוג תאורה, קומפוזיציה.


עריכה: עריכה צולבת, קשרי עריכה, עריכה אנליטית ועריכה סינטטית

עיצוב אומנותי: צבע, תפאורה, תלבושות, זמן תקופה.

פסקול: דיאלוג, מוסיקה, אפקטים, דיאגטי או א-דיאגטי.

פסקול	עיצוב אומנותי	עריכה חיבור שוטים	צילום תאורה וקומפוזיציה	תיאור נרטיבי של השוט	תיאור גרפי של השוט (תמונה/ציור)
<p>דיאלוג : אמה: תגיד לי, מה נראה לך? שזה מה שאנחנו עושים כל היום? יושבים ומרכימים עליך? יש לנו דברים קצת יותר חשובים ממך להתעסק בהם.</p> <p>מוסיקה:</p> <p>אפקטים:</p> <p>דיאגטי או א-</p>	<p>צבע: תפאורה: אין תלבוש: חולצה לבנה+תיק טורקיז זמן/תקופה:</p>	<p>אין (בשוט הראשון) קשרי עריכה: (קשר של סיפור או פעולה, צורה או מחשבה.) עריכה אנליטית או סינטטית :</p>	<p>גודל צילום: c.u זווית צילום: Eye level סוג תאורה: אווירה חמה קומפוזיציה:</p>	<p>תיאור נרטיבי : אמה מדברת לעומר. דמות/ות עקרי/יות: אמה</p>	<p>שוט 1.</p> 

					דיאגט י:
משמעות השוט (חיבור משמעויות של כל הפרטים בשוט):					

פסקול	עיצוב אומנותי	עריכה חיבור שוטים	צילום תאורה וקומפוזי ציה	תיאור נארטי בי של השוט	תיאור גרפי של השוט (תמונה/ציור)
דיאלוג : אין	צבע: תפאורה	אין (בשוט הראשון)	גודל צילום: c.u	תיאור נרטיבי :	שוט 2.
מוסיקה: הפסקול מרגש	תיק גב שחור	קשרי עריכה: (קשר של סיפור או פעולה, צורה או מחשבה.)	זווית צילום: Eye level	עומר מסתכל על אמה ומסיט את המבט שלו הצידה	
אפקטיים:	תלבושו ת: חולצה כחולה, כובע גרב כחול	קומפוזיציה:	סוג תאורה: חמה	דמות/י ות עקרי/יו ת:	
דיאגט י או א- דיאגט י:	זמן/תקופה:	עריכה אנליטית או סינטטית :		עומר	
				משמעות השוט (חיבור משמעויות של כל הפרטים בשוט):	