

יגאל בורשטיין: מחוץ לתעשיה

קולנוע אין עושים למען הדורות הבאים, לפחות לא במסגרת התעשיה הקולנועית כפי שהיא מאורגנת כיום. בדומה לארדיכלות או לתיאטרון, שייך מדיום תעשייתי זה להווה. סטנדאל יכול היה לכתוב בשביל קוראים של המאה הבאה אחריו, אך מעטים אנשי־קולנוע היכולים, כמוהו, להרשות לעצמם להועיד את יצירתם "for the happy few". מחירו של סרט עלילתי נע בין מאתיים־אלף למיליון לירות בתנאי הארץ, הפקות אירופיות ואמריקאיות רבות עולות פי־עשרה ויותר מזה. בימאי ששייך לתעשיה ואיננו מיליונר בעצמו אינו יכול להתעלם מהעובדה שקולנוע הוא אמנות של קומוניקציה עם ההמונים. אין הוא יכול גם להתעלם ממה שחושבים המפיקים, המפציצים, המשקיעים, המזמינים ובעלי בתי־הקולנוע על הקולנוע כאמנות של קומוניקציה עם ההמונים. לעתים דעתם של אלה קובעת יותר מדעתו של היוצר, ולכן כה מעטים הסרטים שהפיקו ענקי־הקולנוע כאריק פון־שטרוהיים, בֶּרְסוֹן או ביניאל.

לכאורה לא נותר לבימאי שאינו מוכן להתפשר עם הלחצים המופעלים עליו, ושאינו לו שם או תקציב שיבטיחו לו חופש־יצירה בתחום הסרט העלילתי הארוך, אלא להתמסר למדיום של הסרט הקצר. לכאורה—משום שגם כאן יתקשה להתמיד ביצירתו בלי שיכסו סרטיו לפחות את הכספים שהושקעו בהם. סרט צנוע ב־16 מ"מ, באורך של עשר דקות, עולה, בתנאי הארץ, בין אלפיים לשמונה־אלפים לירות. אלפיים—כשהסרט מצולם בשחור־לבן, כשכל הצוות עובד בהתנדבות, בתנאים פרימיטיביים, ללא אפשרות של צילומים חוזרים, ללא פסק־קול סינכרוני וללא תאורה מורכבת. סרט של עשר דקות ב־35 מ"מ (הרוחב הטטנדרטי שנועד להקרנה בבתי־קולנוע) עולה למעלה מכפליים ממחירו של סרט ב־16 מ"מ. באין מיצנט, מוכרחים להשתית הפקה של סרטים מסוג זה על עקרון ההיצע והביקוש.

אבל ביקוש אין. להוציא מספר מועדוני־סרטים־טובים ופסטיבלים בינלאומיים, הדרישה לסרטים קצרים היא אפסית כמעט. הבעיה אינה מצטמצמת לארץ־ישראל בלבד, כמובן. מעצמה קולנועית כאנגליה, המפיקה כמאה סרטי־עלילה לשנה, רשמה אשתקד רק 250 סרטים קצרים שלא נעשו בהזמנותיהם של מוסדות ולא היו סרטי־פרסומת. חרף ההתעניינות הגוברת והולכת במדיום הקולנועי, עדיין רווחה בקהל התודעה כי סרט קצר הוא יצירה שולית חסרת־ערך. ספק עם מאז קום המדינה נעשו בארץ־ישראל מחוץ לתעשיה יותר מחמישה־עשר סרטים קצרים, שיש בהם ענין, וספק אם המספר הכולל של סרטים מסוג זה עולה על שלושים־ארבעים, אף כי אין לדעת זאת אל־נכון משום שלא חל עליהם רישום מדויק.

ברוב המקרים יכול בימאי שהפיק סרט קצר להראותו למשפחתו ולידידיו, אולי להקרינו פעמים־מספר בהקרנות פרטיות ואחרי־כן להניחו בתוך הארון. הוא פועל

בתוך חלל ריק. כדי שיגיע סרטו לבית-הקולנוע הוא חייב להסריטו או להגדילו לממדים של 35 מ"מ, דבר שלעתים הוא מיקר את ההפקה מעבר לאפשרויותיו. אם נמצא ברשותו סרט ב־35 מ"מ, אסור שאָרכו יעלה על רבע שעה. סרט של עשרים דקות אין לו כל סיכוי להיות מוקרן אי־פעם בשום בית-קולנוע, כי אף בעל בית-קולנוע לא יהיה מוכן לבזבו על כך את הזמן שנועד למודעות פרסומת. גם אם יוקרן הסרט אין למפיקו סיכוי לזכות בתמורה כלשהי, מלבד הסיפוק הרוחני שאכן מצא סרטו את הדרך אל הקהל הרחב.

באין היצע וביקוש, לא נותר אלא לחפש את המצנט. אמת שקל יותר למצוא מממן לסרט של 7000 ל"י מאשר לסרט של 700,000 ל"י, אך גם מצנט מתנה תנאים, אפילו אינו מתערב במהלך ההפקה. בארה"ב פועלות מספר קרנות כמו קרן-רוקפלר, קרן-גוגנהיימר או קרן-פורד התומכות בכמה בימאים, בהם דמויות הבולטות בקולנוע ה"מחותרת" האמריקאי כמו אָד אמשוילד ("תורת היחסות"). אולם, היצירות הפרו-בוקטיביות של קולנוע-"מחותרת" כמו "הכוכבים המקושטים במוות" של ג'ייקובס—סאטירה חריפה על החברה האמריקאית, או סרטיו של גריגורי מקרופולוס, העוסקים בהומוסקסואליות, הופקו מחסכונותיהם של הבימאים עצמם. אין שום סיבה שמצנט שהוא בדרך-כלל גוף ממלכתי או ממלכתי-למחצה, יתמוך בסרטים שיש בהם נימה של מרד או נוֹן־קונפורמיזם הנראה בלתי-רצוי למשטר. התופעה של מצנט פרטי היא נדירה מאד. בצרפת קיימת קבוצה של מפיקים נאורים כמו פייר ברומברוז, שהפיק את סרטיהם הקצרים של אָלן רֶנֶה, טריפו וריישנבך עוד בטרם יהיו הללו לדמויות מפורסמות בעולם הקולנוע; אנאטול דומאן שהפיק את אסטריק ואת פרנוז בשנות החמישים; ז'ורז' דה-בורגאר שהפיק את גודאר—אך הם מעטים ואפשרויוֹ-תיהם מוגבלות. בישראל פועלת בשנים האחרונות המחלקה לעידוד הסרט הישראלי שלייד משרד-המסחר והתעשייה, ומילגותיה העלו במידה ניכרת את מספר הסרטים הקצרים המופקים כאן. זהו בינתיים המצנט היחיד הפועל בארץ.

"הסרט הקצר הוא מקור חיוניותו של הקולנוע הצרפתי ושל התחדשותו הסגנונית המתמדת", אמר המפיק הצרפתי ברומברוז בראיון ל"סינמה 65". הגדרתו יפה למדיום הקולנועי כולו. אין כקולנוע המסחרי שנהנה מנסינותיו של הקולנוע ה"עצמאי". מעטים שמים לב כיום לשיעור חובם של סרטוני-פרסומת או של כותרות סרטי ג'יימס בונד לנסינותיהם של הדאדאיסטים בראשית שנות ה-20. הנס ריכטר, ואלטר רוטמן וויקינג אוולנג, שלושה ציירים שהיו קשורים בתנועת דאדא בגרמניה, עשו את הנסינות הראשונים באנימציה (סרטים מצוירים) מופשטת. האפשרויות הטמונות בתנועה הריתמית של צורות עוררו את עניינם במדיום הקלנועי; ריכטר צילם סדרה של מרובעים ועיגולים גזורים מנייר, וקיבל משחק של צורות אותו כינה "ריתמוס 21" (הסרט צולם ב־1921). באותן שנים פעל בצרפת הצלם והצייר מאן ריי, שעשה את הנסינות הראשונים במונטאז' מופשט. הוא שילב בסרטון

של שלש דקות צילומים של צורות מופשטות עם צילומים של פרחים בשדות ועם רישום הצורות של חפצים שהונחו על הניגטיב והוארו כדי לקבל את תדפיסיהם. הסרט אותו כינה ריי "שובה של התבונה" הוקרן במופע פומבי של הדאדאיסטים, אך האיחויים תוצרת-בית שבין קטעי הסרט נקרעו בתוך המקרן. הקהל הגועם התפרע, וההקרנה הופסקה לפני תום שלש הדקות של הסרט.

פרנאן ל'זה הסריט ב-1924 את "הבלט המיכני", בו ביקש לתת ביטוי ל"מיקצב החפצים היומיומי בחלל ובזמן... ליפים הפלאסטי". ל'זה שילב בתוך סרטו צילומים של סירים, קומקומים, צילוניים חוזרים של אשה שמנה העולה במדרגות, ואיחד אותם במונטאז' ריתמי ופיוטי. נסיונות אלה לא די שהניחו יסוד לטכניקות המקובלות כיום בסרטים מצוירים, בכותרות של סרטים עלילתיים ובסרטי-פרסומת, אלא אף גילו עולם מלא של חפצים פוטוגניים (כמו קומקום או טלפון) שלא נחשבו ראויים להופיע על הבד. קומדיות סוריאליסטיות כמו "רוחות לפני ארוחת-הבוקר" של הנס ריכטר (1927), או "אנטראקט" ל'נה קלאר (1924) פיתחו טכניקות של "גגים" מיכניים בהם משופעים כיום סרטיו של דיק לסטר או של ג'רי לואיס. ב"אנטראקט" לפי תסריטו של פראנסיס פיקאפיה נערכת הלוויה מזורה. גמל גורר עגלה שעליה מונח ארון-מתים, אחרי הארון נסרח טור ארוך של אבלים. ברגע מסוים של ההלוויה משתחרר ארון-המתים ומתחיל להיות חיים משלו. הוא עובר על-פני הגמל ומתחיל לדהור לבדו לאורך הכביש, שעה שהאבלים פותחים ברדיפה מטורפת אחריו. העריכה הדינאמית של סצינות הרדיפה, שצולמו על-ידי מצלמה נעה, היא דוגמה ומופת לכל סצינות הרדיפה בסרטי מיתח ומערבונים. ז'רמן דילאק ("הכהן והצדף") ולואי בינאל ("הכלב האנדלוזי") פיתחו, כל אחד בסגנונו, טכניקה של מונטאז' אסוציאטיבי שהשפיעה הרבה על בימאים כאלן רנה ונתנה אותותיה אפילו בסרטי-גנגסטרים כמו "הפגיעה בול" עם לי מרווין. הסימבוליקה הארוטית של שני בימאים אלה חוזרת כיום בסרטיהם של אינגמר ברגמן ("תותי-בר") או פיליפי ("שמונה-וחצי", "ג'ולייטה של הרוחות"). הקולנוע התעודתי, בצורתו כיום, יונק כמעט כולו מנסיונותיהם של בימאי האוואנגארד העצמאיים. רוברט פלאהרטי, שקם אחרי גדול הבימאים של הקולנוע התעודי, הפיק בעצמו את סרטו הראשון "אי של 24 דולר" ב-1925. סרטו של הגרמני רוטמן, "ברלין", הניח יסוד לסגנון שכונה בשנות ה-50 "סינמה ואריטה". הוא צילם אפיזודות בלתי-קשורות זו בזו בתוך העיר ברלין, ובניגוד לסגנונו של פלאהרטי צילם מציאות כפי שהיא, בלתי-מבויתת. הסרט קיבל את אפיו כעבור זמן, על שולחן-עריכה. בטכניקה דומה צילם אלברטו קאוואלקאנטי את *Rien que les arts*, סרט תעודי על פאריו, אלא שהעריכה הריתמית שיותה לסרטו גון אישי יותר. ז'וריס איוונס השתמש בחומר תעודי להפקת אָטוידים אימפרסיוניסטיים-אסתטיים כמו "הגשם", סרט קצר שצולם ביום של מטר באמסטרדם. ז'ן ויגו ביקש לנצל את ה"גגים" המיכניים של המצלמה בסרט תעודתי, סרקסטי, *à propos de nice*. עד כמה למד ממנו כריס מרקר, אפשר להיוכח ב"מכתבים מסיביריה".

עלייתו של הקולנוע המדבר חנקה את "תורה-הזהב" של הקולנוע העצמאי. השימוש בפסקול ייקר את ההסרטה למעלה מכפי אפשרויותיהם של בימאים בלתי-תלויים. מעתה פעלו רובם במסגרת התעשייה המסחרית המאורגנת על-ידי חברות-קולנוע אחרים עברו ליצירה בענפים אחרים של האמנות. אולם הנסיונות שנעשו בשנות ה-20 חשפו לפני המדיום אוצר בלום של אפשרויות, שרבות מהן לא נוצלו עד עצם היום הזה.

בתקופת מלחמת-העולם השנייה נכנסה לשימוש המוני מסרחת 16 מ"מ, ושוב נפתחו אפקים חדשים לפני אנשים שביקשו להפיק סרטים אישיים, זולים, על בסיס בלתי-מסחרי. עתה עבר מרכז הקולנוע הנסיוני לארה"ב ולקנדה. "המועצה הקנדית לסרטים", שעודדה בימאים להפיק סרטים נסיוניים, הפכה את קנדה למעצמה קולנועית בתחום הסרט הקצר. נורמן מק'לארן, שזכה לתמיכת ה"מועצה", הפיק עשרות סרטים, בהם יצירות-מופת קטנות כמו "השכנים", "סיפור הכיסא" או "ריתמטיק". בארה"ב הופיעו באמצע שנות ה-40 ניצנים ראשונים של תנועה קולנועית שלמה שכוונתה, כעבור עשר שנים, "קולנוע-מחותרת", משום האיבה שגילתה כלפיה התעשייה ההוליוודית ומשום קשיי ההפצה שנוצרו עקב כך. מאיא דאראן היתה בין חלוצי תנועה זו. היא הפיקה ב-1943 את "רשתות אחר-הצהריים", וב-1944 את "על האדמה" – סרטים סוריאליסטיים של הזיות. סרטיהם של קנת אנגר וקרטיס הרינגטון, מן השמות הבולטים באוואנגארד האמריקאי, גילמו עולם סוריאליסטי-סמלי רווי הזיות וסמלים סאדו-ארוטיים. כיום פועלים באמריקה כמה אלפי אנשי-קולנוע המפיקים סרטים מ-8 מ"מ עד 35 מ"מ. רבים מסרטים אלה הם יצירות-מופת. ה"מחותרת" עוסקת בקשת רחבה של נושאים, החל בסיפורים קולנועיים על בני-משפחתם וידידיהם של הבימאים ובנסיונות פלאסטיים מופשטים וגמור בסרטי-מחאה חברתיים פוליטיים ובסרטי אלימות ומין. בדומה לאוואנגארד של שנות ה-20, שואב "קולנוע המחותרת" חלק נכבד מתגופתו מנסיונותיהם של ציירים המבקשים לנצל את האפשרויות החזותיות הגלומות במדיום. אנדי וורהול, צייר ה"פופ" לשעבר, הוא אחת הדמויות הבולטות בקולנוע האמריקאי העצמאי. סרטו "השינה" מראה אדם ישן במשך שש שעות. הסרט צולם בששה שבועות וכל צילום בו נמשך עשר דקות. וורהול מסרב לתת למצלמתו לנוע והוא מצלם כל "שוט" בצילום אחד ארוך, ומקווה כי סגנון זה של הסרטה יגלה את האמת על העצם המצולם. סרטו האחר, "נערות צילסי", נמשך שלש שעות וחצי וצולם ב"שוטים" באורך של חצי שעה. הסרט משתמש בחומר תעודי מחייהן של נערות במלון "צילסי". שבע שעות של חומר הוקרנו על מסך מחולק לשנים, בעוד שתי סצינות שונות מופיעות סימולטאנית.*

* לא זכיתי לראות את סרטיהם של מאיא דאראן. קנת אנגר, קרטיס הרינגטון ואנדי וורהול מקורות אינפורמציה על סרטיהם שימשו לי ספרו של שלדון ראנאן *Underground Film* (הוצ' Studio Vista, 1967) וגיליון ה-*Cahiers du Cinema* ממאי 1967. לעומת זאת ראיתי מספר סרטי "מחותרת" לפני כשנתיים בלונדון. אחד מהם, שלצערי איני זוכר את שמו אף לא את שם יוצרו, נחרט בזכרוני במיוחד. הוא משלב בתוכו קטעים מבוימים וקטעים תעודיים, קטעי

צייר אחר, אד אמשווילד, הפך צלם-קולנוע ואף ביים מספר סרטים נסיוניים. סרטו "תורת היחסות" הוא מיטאפורה אירונית על מצבו של האדם. הסרט עשוי תנועת מצלמה ממושכת העוברת במשך 45 דקות על-פני מחשבים אלקטרוניים, גזעי עצים, רחובות, גופות ערומות, בתי מטבחים ונקינים המוצגים בחלון-ראנה. אמשווילד יצר פואימה קולנועית סרקסטית מתאורה, צבעונית, שימוש בעדשות קרובות מאד לעצמים, ותנועת המצלמה.

באירופה, עד כמה שידוע לי, אין תופעה של קולנוע-"מחותרת" בקנה-מידה אמריקאי, אך רוב הבימאים הידועים כיום החלו את דרכם כבימאי סרטים קצרים. הקריירה הקולנועית של ז'ן-ליק גודאר החלה כאשר ירד ב-1954 לדרום-צרפת לעבוד שנה כפועל בהקמת סכר. את הסכונותיו השקיע בסרטו הראשון באורך רבע-שעה "מבצע בטון"—סרט תעודי על המפעל בו עבד. פיטר ווטקינס הסב אליו תשומת-לב בסרט של עשר דקות בו השקיע המישים ליי"ש שאסף בין ידידים. ריצ'רד לסטר ההל בסרטים של 8 מ"מ לפני היותו לבימאי של סרטי-פרסומת בטלביזיה. פולאנסקי, סקולימובסקי ובלוקיו עשו את סרטיהם הראשונים במסגרת בתי-ספר לקולנוע. בדומה לזה סללו את דרכם אנשים כטריפו, פראנזו, אניאס ורדה, אלן רנה, לואי מאל, דאמי, פטר וייס, אנטוניוני, אולמי, טוני ריצ'רדסון, לינדזי אנדרסון, שלזינגר, קרל ריש, סאקדורף, ועוד רבים.

*

הסרט הקצר משקף את הפוטנציות העשויות להתממש, בשלב מאוחר יותר, בקולנוע העלילתי. מעניין אפוא לבדוק מה מצבו של הסרט הקצר בישראל. לפי שרוב הסרטים הקצרים שהופקו מחוץ למסגרת התעשייתית, ושלא נעשו לפי הזמנות של מוסדות, נעשו בהדרי-תדרים, אין ספק שנעלמו ממני מספר בימאים שעשו נסיונות מעניינים, ואולי אפילו הגיעו להישגים נכבדים. מקור אינפורמציה יחיד שימשו לי שמועות וידידים שעקבו פחות או יותר אחר הנעשה בתחום הסרט הקצר בארץ. רוב הסרטים עליהם אתעכב בהמשך המאמר לא הגיעו מעולם אל מסכי התי-הקולנוע.

עד לפני כשנתיים היתה תפוקתו של הקולנוע העצמאי בארץ זעומה ביותר. בין חלוצי מדיום זה נמצא דוד גרינברג, שאת סרטו הראשון, "מכירה כללית", הסריט ב-1959. הסרט, שצולם בסגנון candid camera—מצלמה מוסתרת—הנציחה סצינות תעודיות, בלתי מבווימות מהווי העיר תל-אביב, האתווה דיבוק של עסקים. כעבור שלש שנים הפיק גרינברג את "מוכשר בלי ראש", סרט-בצבע שתיאר את התהליך של שחיטת עופות בבית-הרושת לבשר. סרט אכזרי זה, שזיכה אותו במספר פרסים

אנימציה, צבע ושחור-לבן. הוא הוסרט כמחאה נגד מלחמת זייטנאם. אך למעשה הוא מצליח לחשוף מה שהוא רואה כסגנון-מוחים, כאדישות מהולה באכזריות. במנטאליות של האמריקאי הממוצע. בסרט משמשים לסירוגים נאומי פוליטיקאים עם תמונות המלחמה בוויטנאם ועם קטעים המתארים את אורח-החיים השבע של תושבי אמריקה. על פס הקול משמיעה נערה מקולג' שיר על פרה. היא מדקלמת את השיר בקול חדגוני, כפי שלימדוה בבית-הספר.

בפסטיבלים בינלאומיים, צולם, בדומה ל"מכירה כללית", ב-16 מ"מ, מחסכונותי של הבימאי. הצלם של "מכירה כללית", דוד מילשטיין, הפיק בעצמו, בסוף שנות ה-50, שני סרטים אילמים ב-16 מ"מ: "עדלידע" ו"שבת". שני הסרטים תיארו את האווירה של תל-אביב בחגים, הוסרטו באמצעים אפסיים כמעט, והעריכה נעשתה בתוך המסרטה. לאחר כמה שנים הופקו בארץ שני סרטים תעודיים מעניינים: סרט של ז'ן סלאביק על יפאן, "מכתבים מטוקיו", וסרטו של חיים הלר על צפת. ד"ר יעקב ורדי עשה נסיונות בקולנוע סוריאליסטי, ועקבע מודלינגר הסריט שני סרטים שאותם לא סיים. לעדותם של אנשים שראו אותם, הם מכילים חומר מרתק. בשנים האחרונות, כאמור, החלה לפעול "המחלקה לעידוד הסרט הישראלי" שלייד משרד-המסחר-והתעשייה, שהעניקה מילגות שבין 2000 ל-9000 ל"י למספר בימאים, רובם צעירים ומתחילים. התוצאה לא בוששה לבוא; בשנתיים האחרונות נפרת עלייה תלולה מאד במספר הסרטים העצמאיים המופקים בארץ. כדי לקבל מושג על הנעשה בתחום זה, ראוי להתעכב בפרוטרוט על מספר בימאים שאין יצירתם מוגבלת על-ידי שיקולי קופה או דרישות של מוסדות ומומינים. התקציב היה המיגבלה היחידה עמה נאלצו להשלים אברהם הפנר, יהודה נאמן, יאן ורבר, שמעון לוביש ודוד קדם.

*

אברהם הפנר החל לעסוק בקולנוע עוד לפני עשר שנים. הוא עבד בפאריז כעוזר של מספר בימאים, בהם ז'ק בקר. משחזר ארצה נמצא מובטל, ואת מרצו השקיע בחיבור תסריטים. הוא השתלם בארה"ב, שם הצליח להפיק באמצעים דלים מאד שני סרטים קצרים. בארץ לא מצא את מקומו בתעשייה הקולנועית הממוסדת ונאלץ להת-פרנס מתרגומים ועבודות שוליות אחרות. באוגוסט השנה סיים את סרטו השלישי, "לאט יותר", שהוא כנראה אחד הסרטים הקצרים הטובים שנעשו בישראל. הוא מושתת על סיפורה של סימון דה-בובואר, l'Age de discrétion, ומתאר אפיזודה מחייהם של זוג קשישים שעברו את גיל הששים. על רקע המגולוג של גיבורת הסרט (פאני לוביץ) עוקב הצופה אחר כל שלבי המריבה שבינה לבין בעלה (אברהם בן-יוסף) עד להתפייסות בין השניים. הם רבים על שטות כלשהי, ומנסים לברוח זה מזו. מסתבר כי הדבר בלתי-אפשרי; הם חייבים להגיע לידי השלמה, כי אין להם כבר כוח לשאת את הבדידות המאיימת עליהם. צילומו המצויין של דוד גרינברג מוסיף אווירה לירית ונוסטאלגית לסיפור-אהבה עדין זה, המתרחש בין שני קשישים. פרטים קטנים ובלתי-חשובים—מים מטפטפים מן הברו, כורסה, מיטה בלתי-מוצעת, או שידה עם כלי-איפור—חושפים את השיגרה היומיומית ואת השיעמום שבחייהם של השניים. משחקם של פאני לוביץ ואברהם בן-יוסף הוא מאופק מאד ודיסקרטי, מיק-צבו של הסרט שקט ואיטי, חרף הסערות המתחוללות בנפשה של הגיבורה. הסרט צולם בשחור-לבן ב-35 מ"מ ועלה כ-7000 ל"י. הפקתו נתאפשרה הודות למילגה מטעם משרד-המסחר-והתעשייה.

יהודה נאמן סיים את "השמלה" לפני כחצי שנה, לאחר שהשקיע בו שנה של עבודה ו-30,000 ל"י. הסרט צולם בשחור-לבן ב-35 מ"מ, וארכו 26 דקות. נאמן הוא רופא במקצועו אך הצליח לעבוד במספר סרטים כמנהל-הפקה. "השמלה" הוא סרטו הראשון, והפקתו התאפשרה הודות לעזרתו של מיכה שגריר, מי שביים את "הסיי-רים", בו עבד נאמן כמנהל-ייצור. את שאר ההוצאות כיסה נאמן מכספו ובעזרת מילגה של משרד-המסחר-והתעשייה.

בדומה ל"לאט יותר", גם סרטו של נאמן הוא מאופק ופשוט. הוא מספר על נערה תל-אביבית, גבי (ליאורה ריבלין), העובדת בספרייה עירונית. גבי פוגשת בספרייה בבחור יפה (אסי דיין) המוצא חן בעיניה, והיא מזמינתו אל ביתה. לגבי יש ידידה בשם ג'וסי, ששיחקה יום אחד בסרט-פרסומת ולפיכך היא נערה בעלת "שיק". גבי גאה להציג לפני ג'וסי את חברה החדש. לרוע-מזלה, מסתבר לה עד-מהרה כי לג'וסי יש קסם יותר מאשר לה. הבחור מפטפט עם ג'וסי והשנים שוכחים על קיומה של גבי. בסצינה האחרונה של הסרט נמלטת גבי אל הרחוב האפור והגשום ודמותה קופאת בצילום. "השמלה", כמו "לאט יותר" ו"באמפיתיאטרון" של יאן ורבה, הוא סרט של אווירה יתר מאשר סיפור קולנועי. נאמן התכוון להפיק סרט תעודי-למחצה, אלא שתוך כדי הסרטה קיבל הסרט אופי עלילתי מובהק. האיפוק הרב במשחק וצילומו האפרורי של יכין הירש הקנו לסיפור אותנטיות קולנועית המחפה על אי-אלה חיספוסים של התסריט.

יאן ורבר הוא היחיד מתמישה בימאים המתוארים כאן שהוא איש-קולנוע מקצועי. זה חמש שנים הוא עובד באולפני "גבע" כמקליט, אך "באמפיתיאטרון" הוא סרטו הקצר הראשון. ורבה הסריטו לפני למעלה משנה, והסרט הוקרן בקולנוע "גת", צמוד ל"אשה בחדר השני" של יצחק ישורון. ב"באמפיתיאטרון" משתתפת שחקנית אחת בלבד (רינה גנור) אך על פס-הקול נשמעים שני קולות, שלה ושל בחור אותו היא פוגשת במקרה בתוך האמפיתיאטרון הריק של קיסריה. מתוך דו-שיח בין השנים מסתבר שהיו פעם מאוהבים ושהבחור היה רוצה לשוב אל הנערה. הנערה חיה בינתיים עם גבר אחר, אין רואים אותו אך שומעים את גירגורי המנוע של מכוניתו, אותה הוא מתקן מחוץ לאמפיתיאטרון. "אין לי כוח לעוד הזדמנויות", משיבה הנערה להפצרותיו של הבחור, כשברקע נשמעים עיטושי המנוע המקולקל. היא מגסה לשכנע את ידידה-לשעבר, וכפי הנראה גם את עצמה, שהיא מאושרת עתה, אך כשאנו שומעים בסוף הסרט את קולו הגט של בעל המכונית, מסתבר כי אין היא מאושרת ככל שהיא מעמידה פנים. "באמפיתיאטרון" הוא סיפור של יחסים אנושיים מוחמצים, הצילום הרגיש של האמפיתיאטרון הריק מוסיף לתחושה של בדידות, המזכירה מעט את סרטיו של אנטוניוני.

יאן ורבר, המאמין בקולנוע אישי, הוא עצמו כתב, ביים, ערך, הקליט, וביים את האפקטים של פס-הקול. מטרתו לעשות סרטים חוץ שליטה מוחלטת על כל תחומי

ההפקה. "באמפיתיאטרון" הוסרט ב־35 מ"מ, והפקתו עלתה קרוב ל־4000 ל"י, שהוא תקציב־מינימום לגבי סרט של תשע דקות. ורבה השקיע בו את כל חסכוניותו, ואשראי שקיבל מאולפני "גבע". לאחר שהושלם הסרט זכה ורבה למילגה מטעם משרד־המסחר־והתעשייה.

שמעון לוביש, בן ה־21, החל לצלם את סרטיו ב־8 מ"מ עוד לפני חמש שנים. בהיותו בן שבע־עשרה הצליח להלהיב את שחקני תיאטרון "המעגל" שהתנדבו לשחק בסרטוניו. התוצאה מוכיחה כי גם 8 מ"מ הוא מדיום קולנועי שאין להתעלם ממנו. "ד"ר יאס" הוא פארודיה משעשעת על סרטי ג'יימס בונד. בלשכתו של ראש־הממשלה, שר־הבטחון וראש הש. ב. שקועים בקריאת עתון ה"פליבווי". לפתע מגיעה הודעה טלפונית על פעולותיו של ד"ר יאס השטני, סוכנה של מעצמה זרה. ראש הש. ב. עולה על אופניים ופותח ברדיפה אחר ד"ר יאס ומסייע לו גד בונד, ה"סופר־מן" הישראלי, המדבר בקול דקיק של אשה. אחר הרפתקות ציוריות לא־נספוג, מצליח גד בונד לאתר את ד"ר יאס (ז'ק כהן), ובין השנים מתפתח דו־קרב לחיים ולמוות. כל כלי־הנשק האפשריים מופעלים בדו־קרב זה, אך לבסוף מצליח גד בונד להתגבר על יריבו על ידי שהוא מניח על דרכו קליפה של בנגה. ד"ר יאס מתחלק עליה, מידרדר לתוך תהום, והמדינה ניצלת. הסרט צולם ב־8 מ"מ בצבע, וארכו כ־45 דקות.

נטייתו של לוביש לגרוטסקי מוצאת ביטוי הומוריסטי פחות ב"מטמורפוזיס", שצולם בשחור־לבן ב־8 מ"מ לפי סיפורו של פראנץ קאפקא. המצלמה הסובייקטיבית משחקת בתפקידו של גיבור הסיפור, שהפך מקק. הצופה רואה את כל המתרחש על המסך בעד לעיניו של המקק.

לוביש ביים את סרטוניו (הוא הסריט כשבעה) במקצועיות רבה. הוא הצליח אפילו, באמצעות מקלטה ביתית, להשיג סינכרוניזציה מלאה של פס־הקול בכל אחד מסרטי, הישג שעלה לו בשבועות ארוכים של עבודה מיגעית. היות ואף שחקן לא היה מוכן להקדיש לו ימים כה רבים של עבודה בפוסט־סינכרוניזציה, חיקה לוביש את קולות דמויותיו בעצמו. עתה הוא מסיים את "צייד־הסנארק", סרטו הראשון ב־16 מ"מ בצבע, שאותו מפיקה חברת "סרטי הבריה". הסרט מבוסס על סיפורו של לואיס קארול באותו שם.

דוד קדם מתפרנס מגרפיקה, אך הוא הפיק מספר סרטים מעניינים ב־8 מ"מ. קלוד קיפניס פיכב בסרטו "החוף המר". קומדיה מקסימה זו מתרחשת על חוף הים ומתארת את תלאתיו של בעל־משפחה בעת חופשת־הקיץ. כשהוא טובע בים, בסוף הסרט, אין הדבר מפריע לאיש, המשפחה עודנה מאושרת כשהיתה. קדם השתלם שנה אחת בלונדון והסריט שם את "הסיפור החינוכי", המבוסס על סיפורו של סקי. הסרט, רווי הומור שחור החביב על הבימאי, מספר על ילדה שתמיד היתה "נורא טובה", תמיד היתה נקיה ותמיד עזרה לכולם, ובזכות היותה טובה כל־כך זכתה בעיטורים

לרוב. הנסיך, שהגיעה אליו השמועה על הילדה הטובה, מזמינה אל ארמונו ואפילו מרשה לה לטייל בגנו. שעה שהיא מטיילת לה להנאתה נטפל אליה זאב גדול ורע. הילדה הטובה מסתרת בתוך השיחים, אך העיטורים שעל חזה משמיעים נקישיה והזאב מגלה אותה. הוא מתנפל עליה וטרופה, ואינו משייר אלא זוג עיטורים ואת שמלתה הלבנה והנקיה.

סגנון העריכה של "קפיצות", והמצלמה הלא-יציבה והנעה בלי הרף, מעניקים לסרט מיקצב קולח, המשתלב היטב בסגנון המשחק הגרוטסקי. "סיפור חינוכי" צולם ב-16 מ"מ והוא נמשך כחצי שעה. הוא נשלח ליצג את ישראל בפסטיבל לוקארנו, אך מעולם לא הגיע אל מסכי הקולנוע בארץ.

כמעט לא תיתכן השוואה בין חמשת הבימאים הנדונים כאן, כי לרשותו של כל אחד עמדו אמצעים שונים לגמרי. יהודה נאמן הפיק את סרטו ב-30,000 ל"י, שעה שסרטיו של לוביש עולים פחות מ-300 לרשותו של ורבר עמד קצת יותר מחצי הסכום שהשקיע הפנר ב"לאט יותר". קדם הפיק את "הסיפור החינוכי" במסגרת בית-ספר-לקולנוע, ואילו האחרים עבדו בכוחות עצמם. המשותף לכולם הוא צניעות הביצוע וחיפוש אחר נושאים פשוטים ביותר. הסיבה נובעת, כפי הנראה, מאמצעיהם המוגבלים של הבימאים המתחילים. אין כאן נסיונות לחדש את המדיום הקולנועי, או לחפש דרכי ביטוי חדשות. קולנוע בסגנון ה"מחותרת" או האוואנגארד האירופי עדיין איננו בנמצא, עד כמה שידוע לי, בארץ. הבימאים הצעירים מבקשים לספר את סיפוריהם באמצעים קונבנציונליים למדי, שאינם שונים בסגנונם ממה שנעשה באנגליה או בצרפת לפני עשר שנים. אין כאן נסיונות בהקרנה על מסך מחולק, או בשימוש בעדשות בלתי-קונבנציונליות, בטכניקות חדשות של צילום או עריכה, או במבנה סיפורי שונה מהמקובל. (היחיד שעושה נסיונות מסוג זה הוא ז'ק מורי-קתמור, אך סרטו באורך מלא, "למות לאט", עדיין לא הושלם). לעומת זאת בולטת לעין כנותם הרבה של הבימאים הצעירים לעומת הבריהם-למקצוע בתחום הקולנוע המתועש והמסחרי. אין הם מגסים לתרגם לשפת הקולנוע מדיומים אחרים, יצירותיהם שייכות מהותית למדיום הקולנועי. בעיקר מאשימים ה"עצמאיים" את הקולנוע הממוסד בתרגום מיכני של פליטונים, הומורסקות, מחזות או ספרות לתחום הצלוי-לואיד. סרטים כמו "ארבינקא" או "הוא הלך בשדות" הם ראיה לכך. סיפוריהם של נאמן, הפנר, ורבה או קדם. אפילו הם חומר ספרותי מעובד, ניתנים לביטוי אך-ורק בתחום הקולנועי. העמדות המצלמה, צבע התאורה, סגנון המשחק והטכניקה של העריכה קובעים כאן יותר מן הדיאלוגים או מהתפתחותו העלילתית של הסיפור. "רוב הבימאים הישראליים", טוען הפנר, "אינם טורחים להביט במצלמה בעת ההסטה. הם סבורים כי אפשר להפריד בין עיסוקיהם עם השחקנים לבין עבודת המסטה, הפרטים הנמצאים בתוך התמונה והבונים את הקומפוזיציה אינם זוכים לתשומת-לב מיוחדת". קביעתו של המבקר הצרפתי לואי דילאק מ-1919 כי "לתאורה יש

משמעות" לא נקלטה עדיין אצל רוב הבימאים הישראליים. מכאן שעיצוב ה"פריים" ברוב הסרטים שאפשר לראותם על מסכי קולנוע הוא מקרי או נאיבי. תופעה נוספת, בולטת לעין, בעבודותיהם של הבימאים הצעירים (צעירים-ביחס-שלושה מהם הם כבר בני למעלה משלושים) היא שאינם מתיחסים לפולקלור ישראלי המקובל על הבימאים של הקולנוע המסחרי. אין הם מנסים להיות ישראליים "בכוח", הווי באשר הוא הווי אינו מעניין אותם. המצבים והבעיות שמטרידים אותם ומעוררים את דמיונם אינם שונים מאלה המעוררים את הבימאים ביתר חלקי עולם. זיקנת אהבה, צביעות חברתית או החיים בכרך גדול הם נושאים אפייניים לישראל, והם גם נושאים אוניברסליים. סרט ישראלי לא יהיה ישראלי יותר משום שיצולמו בו ריקודי הורה או משום שגיבוריו ידברו ברישול פסבדו-צברי. הקולנוע הישראלי הוא ישראלי-כמו שהצרפתי הוא צרפתי או האיטלקי איטלקי מפוח המנטאליות של הבימאי, אופן התנהגותו של השחקן לפני המצלמה, סוג האור הנופל לתוך העדשה, הרקע המצולם וכיו"ב. אין דבר מנפר יותר מחיפוש מאולץ אחר מקוריות אֶתנית. בימאי ישראלי כן אינו יכול לעשות אלא סרטים ישראליים, אפילו יצלמם ביפאן או בקונגו, הפגור, נאמן וורבר אינם להוטים אחר "עסקי-שעשועים". קולנוע אישי, בסגנון אירופי, קוסם להם יותר מן הקולנוע העשיר והטכני בסגנון של הוליבוד. הם מעריכים את נסיונו של יצחק ישורון ב"אשה בחדר השני" ליצור קולנוע אישי, אף שהם מסתייגים מהתוצאה. אין הם מתעלמים מהעובדה כי בימאי של סרט ארוך חייב למשוך קהל אל אולם הקולנוע, אך אין הם רואים שום מניעה לכך שסרט אינטליגנטי יעורר ענין בצופים. מסחריות בכל מחיר, ובעיקר על חשבון האיכות והשכל הישר, היא אחת הסיבות לרמתו הירודה של הסרט הישראלי, וכפי הנראה גם למספר לא מבוטל של כשלונות קופתיים.

באיו מידה תעמוד לבימאים הצעירים התבונה שלא להיגרר אחר פשרות קופתיות או איכותיות מיותרות בעתיד, זוהי בינתיים שאלה היפותטית. רובם-ככולם חשים כי לא נותר להם אלא להשתלב בתוך מערך התעשייה הקולנועית המאורגנת. ההפקות העצמאיות הקטנות, שהמעטים מאד זוכים לראותן, אינן יכולות לספק עוד את הבימאים. מחמת המיגבלות הכספיות יכולים הם להפיק, לכל היותר, סרטון אחד לשנה או לשנתיים. באיו מידה יידעו לשמור על צביונם האישי בסרטיהם הבאים, או באיו מידה יהיו לרובוטים קולנועיים הממלאים אחר ההזמנות בנאמנות מדוק-דקת—דבר זה תלוי רק בהם. בימאים כדוד פרלוב ("בירושלים", "תל-קציר", "בית-אבות"), יצחק ישורון ("ביעור הבערות"), אורי זוהר ("הקרב על היעד") או אריה ממשוש (סרטי-פרסומת מצוירים לצבעי "טמבור" ולמשרד-השיכון) הוכיחו כי גם סרט מוזמן יכול להיות יצירה בעלת-משקל, וכי גבול הפשרות תלוי בראש-בראשונה בכוחו ובכשרונו של הבימאי.