

الفن السينمائي في إسرائيل

إعداد

أ.د/ فرج قدري الفخراني

كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، قسم اللغة العبرية وآدابها، المستوى
الثالث، فصل الخريف، الطبعة الأولى، ٢٠٢٣-٢٠٢٤

بيانات المقرر

المستوى الثالث	اسم المقرر : الفن السينمائي في إسرائيل	الرمز الكودي: فن ٣
عدد الوحدات الدراسية : نظري: ٢	التخصص : اللغة العبرية وآدابها	فصل الخريف

أهداف المقرر

أهداف المقرر	<p>من المستهدف بانتهاء المقرر الدراسي أن يستطيع الطالب تحقيق الأهداف التالية:</p> <p>أ-يستوعب المعارف والمفاهيم الأساسية لفهم بداية ظهور الفن السينمائي في إسرائيل.</p> <p>ب-يتبع مناهج التفكير والأسلوب العلمي المناسب في تحليل تأثير الفن السينمائي في إسرائيل و فلسطين بالسينما العالمية.</p> <p>ج-يدرك السمات الفنية الخاصة بالفن السينمائي الإسرائيلي.</p> <p>د-يقرأ ويحلل وينقد مواد فيلمية من السينما الإسرائيلية.</p>
-----------------	---

Table of Contents

٦	تقديم
٦	السينما في اللغة
٧	المعنى الاصطلاحي لفن السينما
١٢	دخول الألوان إلى السينما
١٥	مراحل صناعة السينما
١٦	مراحل تطور التصوير السينمائي
١٩	عناصر تشكيل السينما
٢٠	الفصل الأول
٢٠	السينما العبرية
٢١	كولנוע
٢٢	אטימולוגיה
٢٣	הגדרה ומהות
٢٣	היסטוריה של הקולנוע
٢٤	שלהי המאה ה-١٨ וראשית המאה ה-١٩: המצאת המקרן וצעדים ראשונים
٢٦	הקמתה של הוליווד
٢٧	הקולנוע בברית המועצות
٢٨	הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני
٢٨	1920–1950: שילוב הפסקול ונסיקת התעשייה ההוליוודית
٣٠	1930–1970: השפעות מקבילות מאירופה ומלחמת העולם השנייה
٣٠	סוגות בולטות מאירופה
٣١	הגל החדש של הקולנוע הצרפתי
٣٢	שנות ה-٧٠ והלאה: קולנוע מודרני
٣٣	אנימציה בקולנוע
٣٦	קולנוע באפריקה, אסיה ודרום אמריקה
٣٦	קולנוע בתיאוריה ובמחקר
٣٧	הפקת קולנוע
٣٨	תעשיית הקולנוע
٤٠	קולנוע ישראלי
٤١	היסטוריה
٤٣	מאפייני הקולנוע הישראלי
٤٤	לקריאה נוספת
٤٥	קישורים חיצוניים
٤٥	הערות שוליים
٤٧	היסטוריה של הקולנוע
٥١	שלהי המאה ה-١٩ וראשית המאה ה-٢٠: ראשית הקולנוע
٥١	המצאות וחידושים מוקדמים

.....	המצאת המקרן והמצלמה	52
.....	התפתחות ראשונית של שפת הקולנוע	55
.....	1900-1940: עיצוב השפה הקולנועית	56
.....	ד. וו. גריפית	56
.....	צ'ארלי צ'פלין	57
.....	הקולנוע הסובייטי – אפקט קולנוע ומונטאז'	57
.....	הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני	59
.....	שנות ה-20 וה-30: המעבר מראינוע לקולנוע	61
.....	עידן הראינוע טרום הפסקול	62
.....	סרט מדבר ראשון – "זמר הג'אז" (1927)	62
.....	הראינוע דועך והקולנוע מזנק	63
.....	ציוני דרך נוספים	65
.....	שנות ה-30 וה-40: תור הזהב של הוליווד	65
.....	הרקע להקמת הוליווד	65
.....	התבססות הוליווד כמעצמת קולנוע עולמית	66
.....	ז'אנרים, כוכבים ואולפנים	67
.....	קוד ההפקה	67
.....	המודרניזם בקולנוע – "האזרח קיין" (1941)	67
.....	הקולנוע בזמן מלחמת העולם השנייה	68
.....	הקולנוע בגרמניה הנאצית	68
.....	הוליווד בתקופת המלחמה	69
.....	הקולנוע באירופה לאחר המלחמה	69
.....	הנאו-ריאליזם האיטלקי	69
.....	הגל החדש הצרפתי	69
.....	שנות ה-50 וה-60: המלחמה הקרה ומלחמת ווייטנאם	70
.....	המלחמה הקרה והמקארתיזם	70
.....	תאוריית האוטר	71
.....	עליית הפופולריות של הטלוויזיה	71
.....	שנות ה-70: הוליווד החדשה	71
.....	שוברי קופות	72
.....	שנות ה-90 והמאה ה-21	72
.....	קולנוע פוסטמודרני	73
.....	עידן האינטרנט והסטרימינג	74
.....	קולנוע עולמי עכשווי	74
.....	ראו גם	74
.....	לקריאה נוספת	74
.....	קישורים חיצוניים	75

ביאורים..... ٧٦

הערות שוליים..... ٧٦

الفصل الثاني..... ٧٩

مقالات متخصصة في السينما العبرية والفلسطينية..... ٧٩

..... ١٥٠



تقديم

السينما في اللغة

: Movie

مسرح أفلام (بالإنجليزية الأمريكية

theater أو سنا) بالإنجليزية

البريطانية (cinema: ١٢ أو السنما ١٣ أو السنما ١٤) أو قاعة

السنما (بالإنجليزية الهندية) (cinema hall: ١٥) أو السيما ١٦) (ويُعرف

أيضاً باسم بيت الصور أو مسرح الصور. هو صناعة التصوير

المتحرك وعرضه للجمهور عبر شاشات كبيرة في دور العرض، أو على

شاشات أصغر) التلفاز والحواسيب والهواتف الذكية. (يعدّ الفن السنمائي

وتوابعه من إخراج وتمثيل واحداً من أكثر أنواع الفن شعبية. ويسميه

البعض الفن السابع مشيرين بذلك لفن استخدام الصوت والصورة سوية من

أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي.

هناك أنواع من الفن السنمائي، فمنها ما هو أقرب للمسرح، ويشمل أفلام

الحركة والدراما وغيرها من الأفلام التي تصور أحداثاً خيالية، أو تعيد

أحداث حدثت بالفعل في الماضي، تعيدها عن طريق التقليد بأشخاص

مختلفين وظروف مصطنعة.

وهناك الفن السنمائي الوثائقي، الذي يحاول إيصال حقائق ووقائع تحدث

بالفعل بشكل يهدف إلى جذب المشاهد، أو إيصال فكرة أو معلومة بشكل

واضح وسلس أو مثير للإعجاب.

المعنى الاصطلاحي لفن السينما

السينما (الاختصار لفن التصوير السينمائي) هي تقنية وفن عرض لقطات

تصويرية بطريقة سريعة ومنتالية لخلق طابع حركي من خلال عرض

فيديو ما. كلمة «سينما» يقصد بها أيضاً صالات السينما أو صالات

عرض الأفلام. كشكل من أشكال رواية القصص أو الأحداث، السينما هي

فن، وبشكل عام، تعتبر فنون العالم الكلاسيكي الست ضمت فن سبع

بداية التصوير السينمائي

بدأ تاريخ التصوير السينمائي في الثمانينيات من القرن ١٩، عندما بدأت محاولات الجمع بين الصور لتحقيق وهم الحركة، وأول صور سينمائية محفوظة بعنوان "مشهد حديقة راوند هاي (Roundhay Garden Scene)" التي تم تصويرها عام ١٨٨٨، وكانت بطول ٢.١١ ثانية.

تسمى الأفلام "الصور المتحركة (Motion Pictures)"، وهذا الاسم ليس عشوائياً، حيث إنه يلخص أصل فن السينما، التي تتكون في الأساس من صور ثابتة يتم تحريكها بسرعة محددة للحصول على وهم الحركة، والتي تصنع في النهاية الفيلم السينمائي.

وتفصيلاً:

انطلقت البداية الأولى للسينما على أساس اختراع التصوير الضوئي؛ وإن كان ابن الهيثم هو المؤسس الأول لمبادئ علم البصريات فان ليوناردو دافنشي هو واضع مبادئ علم البصريات الحديث، ويأتينا تعريف هذا الفنان في معجم الفن السنمائي:

عبقري إيطاليا العظيم وفنانها، ولد بمدينة فني بالقرن من فلورنسا عام ١٤٥٢م، وتوفي بفرنسا في ٢ مايو ١٥١٩م (...). ومن بين أهم أعماله العديدة دراساته في مبادئ البصريّات والغرفة المظلمة، وابتكاره لطريقة عمل الرسوم أو الصور، ثم إمكانية عرضها بعد ذلك. كانت هذه الطريقة هي الأساس الذي قامت عليه صناعة التصوير الفوتوغرافي وفن التصوير السنمائي. [٧]

ومن ثم، كان يستلزم الصورة الضوئية الأولى التي صنعها «نيسفور نيبسي» حوالي سنة (١٨٢٣م) ثبات المصوّر مدة أربع عشرة ساعة، وانخفضت هذه المدة حتى حوالي النصف ساعة في عام (١٨٣٩م) على يد «مانده داكير»، ثم وصلت إلى عشرين دقيقة سنة (١٨٤٠م)، ثم وفي سنة (١٨٥١م) ظهرت تقنية «الكليشة» (النسخة) التي تمكن في سحب كمية

من الصور الإيجابية على الورق، ووصل زمن اللقطة (الثبات) إلى بضع ثواني لتظهر مهنة المصور الضوئي.

وبالمقابل فإن خاصية الثبات الشبكي والتي لاحظها القدماء، وهي نقطة الضعف في النظر البشري حيث أن الصورة التي ترسم على الشبكية لا تزول فوراً، مما يتيح تحول بقعة مضيئة متحركة في نظرنا إلى خط مضيئ مستمر؛ هذه الظاهرة تمت دراستها في القرنين السابع عشر والثامن عشر على يد «نيوتن» و«الفارس دراسي»؛ ومن ثم قام «بيتر مارك روجيه» وهو إنكليزي ذو أصل سويسري بتجارب توصل إلى السنما، ثم وفي عام (١٨٣٠م) قام فيزيائي بريطاني تطبيقاً لأبحاثه ببناء «عجلة فاراداي» كما تمت تجارب على يد «جون هرشل» وكذلك «فيتون» والدكتور «باريس» حول الآلات التي تعطي رسوماً متحركة إلى أن اخترع سنة (١٨٣٢م) وفي وقت واحد كل من الفيزيائي البلجيكي الشاب «جوزيف بلاتو» والأستاذ النمساوي «ستامبفر» آلات اعتمدت أساساً على «عجلة فارادي» وصور جهاز «الصور الدوارة»، وقد تجاوز «بلاتو» منافسه في النتائج التي حصل عليها من تركيب آلة «الحركة الوهمية» التي طرحت منذ عام ١٨٣٣ مبادئ السنما ذاتها.

ثم أعطى الإنكليزي «هورنر» سنة (١٨٣٤م) هذه الاختراعات التي انتشرت كلعب، أعطاها شكلاً جديداً في آله «الحديقة المتحركة» المؤلفة من شريط من الصور ملصق على ورق مقوى مما بشر قديماً بولادة الفيلم؛ ثم ودون استخدام التصوير الضوئي - باستخدام الرسوم فقط - قدم الجنرال النمساوي «فون أوكاتيوس» على الشاشة سنة (١٨٥٣م) صورة حية باستخدام هذه الآلات بعد جمعها مع الفانوس السحري الذي وصفه منذ القرن السابع عشر «كير شير اليسوعي». من ثم ولإثبات صحة رأي الملياردير الأمريكي «لؤلؤند ستانفورد» حول رهان دخل فيه يتعلق بأشكال وأوضاع الحصان أثناء العدو، أنفق هذا الملياردير ثروة طائلة لكي يتسنى للإنكليزي «مايبريدج» أن يصمم جهازاً يستخدم أربعاً وعشرين حجرة سوداء يجلس في كل منها رجل يجهز صفيحة تصوير ليعبئ آلة التصوير الضوئي، ثم تندفع الخيول في الحلبة مصورة ذاتها بمجرد قطعها

للخيوط الموضوعية في طريقها والمتصلة بآلات التصوير الأربعة والعشرين وقد استلزم إحكام هذا الجهاز منذ (١٨٧٢م) وحتى (١٨٧٨م) حيث نشرت في كل مكان هذه الصور الضوئية المأخوذة في كاليفورنيا فأتارت حماسة الباحثين العلميين وسخط الفنانين المحافظين الذين ظهرت أخطاء رسمهم للأحصنة أثناء العدو فزعموا أن التصوير الضوئي ذو رؤية خاطئة...



بعد سفر «مايبريدج» إلى أوروبا سنة ١٨٨٢م قرر العالم الفرنسي «ماراي» استعمال التصوير الضوئي في تجاربه الحركية وقد سهل مهمته ظهور الصفائح المصنوعة من «الهلام والبرومور - Gelatino Bromure» في الأسواق مما سمح بالحصول على صور فورية بمستحضرات مهياة مسبقاً يمكن حفظها سنين عديدة؛ فأوجد «ماراي» «البندقيّة المصوّرة» وأكمل صنع «المسدس المصوّر» الذي أوجده الفلكي «جانسن» سنة ١٨٧٦، ثم تابع تجاربه بواسطة «المصوّرة الزمنية ذات الصفيحة الثابتة» التي أصبحت «المصوّرة الزمنية ذات الصفيحة المتحركة» وذلك بتكيف «ويشيعة» Bobime فيلم «كوداك» المطروح في الأسواق، وفي تشرين الأول ١٨٨٨ قدم العالم «ماراي» إلى أكاديمية العلوم في باريس المناظر الأولى المأخوذة بالأفلام محققاً بذلك عملياً «المصورة (الكاميرا) Camera» والتصوير الحديث. ثم صنع «رينود Reynaud» سنة ١٨٨٨م «مسرحاً ضوئياً» معتمداً على الأفلام المثقوبة، حيث استطاع أن يعرض ومنذ سنة ١٨٩٢م ولمدة حوالي عشرة أعوام في متحف «غريفان» (متحف الشمع) في «باريس» حفلات طويلة عرضت فيها أمام الجمهور على الشاشة أفلام ملونة من الصور الحية وكانت تدوم الأشرطة من عشر دقائق إلى خمس عشر دقيقة. وفي الوقت ذاته كان

«أديسون» ينقل السنما إلى مرحلتها الحاسمة وذلك باختراعه الفيلم الحديث قياس ٣٥ ملم ذو الأزواج الثقوبية الأربعة في الصورة، وحاول دمج التصوير الحي بـ«الحاكي» Phonographe لكنه فشل، ثم أدخل الإنكليزي «ديكسون» وبارشادات «أديسون» تحسين أساسي وهو ثقب الأفلام واستعمال أفلام «السلويد» Celluloid بطول ٥٠ قدماً التي صنعت خصيصاً من قبل معامل الإنتاج الفوتوغرافي «ايزتمان كوداك»، وقد وضع «أديسون» في السوق التجارية سنة ١٨٩٤م آلات «صندوق المنظار المتحرك» Kinetoscopes وهي آلات ذات نظارات وعلب كبيرة تحوي على أفلام مثقوبة بطول ٥٠ قدم؛ فتعددت سنة ١٨٩٥م حفلات العرض الأولى التي قام بها مخترعون قاموا بعرض النسخة الإيجابية للفيلم المصور عن طريق هذه الآلة بعرضه بجهاز فانوس سحري مزود بآلية حركة مما أدى إلى مناقشات لا نهاية لها عن اختراع السنما.



الأخوين لوميير والمعتبرين في فرنسا كمخترعي

السنما

وأما النجاح الكبير فقد كان حليف «سنما توغرافية» لـ«لويس لوميير» بدءاً من ٢٨ كانون الأول ١٨٩٥ في «المقهى الكبير» شارع «الكبوشيين» في «باريس» (الذي شرع) لوميير (ومنذ وصول «صناديق المنظار المتحرك» في تجاربه سنة ١٨٩٤م فأوجد المصورة الزمنية مستعملاً في تحريكها الأسطوانة اللامحورية التي اخترعها «هورنبلور» وفيلمًا خاماً مصنوعاً في «ليون» «بحجم أفلام» أديسون؛ وبعد عدة بيانات عامة صنع «لوميير» بدءاً من آذار ١٨٩٥ جهازاً أسماه «السنما

توغراف» ومنه اشتقت كلمة «سنا» وهو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء والمنوار والسحابة للصور الإيجابية، وقد تم صناعته في المعامل التي يديرها «كاربنتييه» ليحقق «لوميير» بذلك آلة تفوقت على مثيلاتها، وبكمالها التقني وجدة موضوعات أفلامها حققت انتصاراً عالمياً.

وفي أواخر سنة ١٨٩٦م خرجت السنا نهائياً من حيز المخابر وتعددت الآلات المسجلة مثل آلات: «لوميير»، «ميلييس»، «باتيه» و«غومونت» في «فرنسا»، و«أديسون» و«البيوغراف» في «الولايات المتحدة» وأما في «لندن» فقد أرسى «ويليام بول» قواعد الصناعة السنا توغرافية حتى صار ألوف الناس يزدحمون كل مساء في قاعات السنا المظلمة.

نطق السنا [عدل]

في ٦ تشرين الأول ١٩٢٧م تم عرض أول فيلم ناطق مغني الجاز من إنتاج شركة «وارنر» Warner ظهر فيه «أل جولسون» Al jolson ، وذلك بواسطة جهاز «الفيتافون» Vitaphone الذي يسمح بتسجيل صوت الممثل على أسطوانة من الشمع تدار مع جهاز العرض السنمائي بطريقة ميكانيكية مطابقة للصورة، وهو جهاز يعتمد على اختراع «هبورث» Hepworth.

دخول الألوان إلى السنا [عدل]



رغم المحاولات الأولى بالتلوين اليدوي بالفرشاة أو بالريشة للنسخ السالبة الأصلية والتي أعطت نتائج غير مرضية لم يتم الحصول على تلوين معقول للفيلم السنمائي إلا على يد المصور الضوئي الإنكليزي «ج.أ. سميث» وذلك باختراعه لـ«كينما كولور (ثنائية اللون، بيكروم)» عام ١٩٠٧م وذلك بإتباع مبادئ التلوين الثلاثي، ثم حلت مكان هذه الطريقة طريقة «غومون» ثلاثية الألوان ١٩١١ المستوحاة من أبحاث «دوكوس دوهوران»، واستكمل هذا الأسلوب في ١٩١٩ عن طريق تسجيل ثلاث صور متزامنة بواسطة ثلاث عدسات متراكبة تزود كل منها بشريط خام اصطفائي خاص بكل عدسة ليظهر على كل شريط صور بالأبيض والأسود يلون أحدها بالأحمر والآخر بالأزرق والثالث بالأخضر وذلك عن طريق عبورها على سطح معترض عند العرض، وبتطبيق الثلاث فوق بعضها يُعاد ظهور الألوان الأصلية.

ومن ثم اقتضى الأمر حتى عام (١٩٢٥م) لتسمح وسائل الـ «تكنيكولور» (د. هربيرت ت. كالموس، (١٩١٧م - ١٩١٩م) و«كيلر - دوريان» (إجازات بيرثون وكيلر - دوريان ١٩٠٨م) بإنتاج أفلام بالألوان على المستوى التجاري.

كيف بدأت الصورة السينمائية؟

الفيلم هو خليط من الفن والعلم، فقد كانت فكرة السينما حاضرة في ذهن العلماء والفنانين لوقت طويل، ولكنهم انتظروا للحصول على العلم الكافي لصنع جهاز يقوم بأمرين مهمين: التقاط الصور المتحركة ووضعها على وسيط ما، ثم عرض الصور من على هذا الوسيط لصنع وهم التحريك.

https://youtu.be/Fxd8XJ_J0Gc

(فيديو قصير يشرح كيف بدأ تحويل الصورة إلى صور متحركة) - فعل الرابط

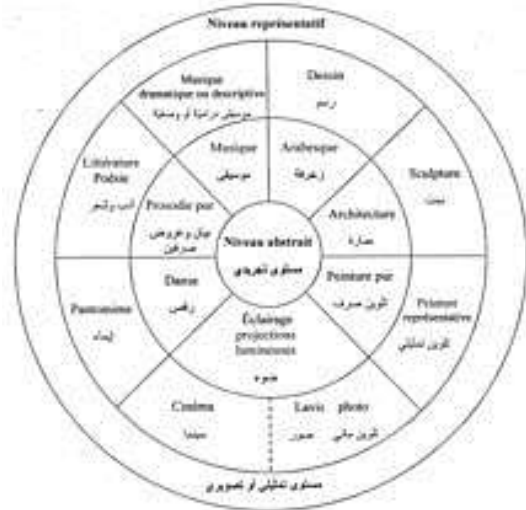
ويمكن تعريف التصوير السينمائي بأنه فن التقاط الصور على الفيلم الخام في الماضي، والملفات الرقمية في الوقت الحالي، والمصور السينمائي (Cinematographer) أو مدير التصوير - كما يطلق عليه في الأغلب - هو المسؤول عن عملية التصوير هذه، وذلك عبر التحكم في عدد من الأمور؛ مثل الكاميرا، واختيار العدسة، والإضاءة، وتأطير اللقطات، أو تحديد أبعاد كل لقطة، وذلك بمساعدة فريق كامل، هو فريق التصوير.

ولكن عملية التصوير هي جزء من كل، حيث يشرف عليها بالكامل المسيطر الأكبر على مصير الفيلم السينمائي، وهو المخرج السينمائي، الذي يحاول مدير التصوير تحويل خياله ورؤيته للفيلم إلى صورة سينمائية.

وبدأ تاريخ التصوير السينمائي في الثمانينيات من القرن ١٩، عندما بدأت محاولات الجمع بين الصور لتحقيق وهم الحركة، وأول صور سينمائية

محفوظة بعنوان "مشهد حديقة راوند هاي (Roundhay Garden Scene)" التي تم تصويرها عام ١٨٨٨، وكانت بطول ٢.١١ ثانية.

ولكن التصوير السينمائي بالصورة التي نعرفها اليوم تم تطويره على يد الأخوين لويس وأوغست لوميير، اللذين صنعا أول كاميرا سينمائية، وأول جهاز عرض سينمائي، وذلك عام ١٨٩٥.



. لجدول العام لمنظومة الفنون الجميلة حسب تصوّر "إيتيان سوريو" وأما iii

السنا وجمع الفنون]عدل

بعد اختراعها، تحول مكان تعاون وجمع الفنون (الفنون السبعة) من المسرح إلى السنا، وخصوصاً بعد تحولها إلى سنا ناطقة؛ ومن ثم ملونة ويظهر هذا في قول «د. ثروت عكاشة»: {اليوم تتصدر السنا لتجمع بين الفنون جميعاً محققة العمل الفني المتسق الشامل... (وبعد تحولها إلى ناطقة)... بدأت السنا خطواتها الجبارة في تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية كلها في عمل واحد رائع التناسق، وأصبحت السنا وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، كما حطّمت حواجز الزمان والمكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لا يستطيعه فن الباليه ولا الأوبرا}. [١٠]

مراحل صناعة السينما]عدل

الاكتشاف التقني والتطور الهائل الذي تم بعد اكتشاف التصوير الضوئي ومن ثم اختراع جهاز أديسون للعرض السنمائي واختراع الأخوين (لوميير) سنة ١٨٩٥.

ظهر رواد صناعة السينما الذين أسسوا لظهور المونتاج (التدبيق)\(التركيب الفلمي) فيما بعد والذي فسح بدوره المجال لتصوير أفلام طويلة بالإضافة إلى تبني شركات كبيرة مثل مترو غولدوين ماير وبارامونت ويونايتد ارتيست لتلك النوعية من الأفلام.

تحول صناعة السينما إلى فن خاصة بعد أفلام شارلي شابلن التي ما تزال تعدّ من أهم الأفلام التي أنتجت وصورت في ذلك الوقت كما أن ظهور مخرجين مميزين كغريفيث وسيسيل دوميل زاد من أهمية تلك المرحلة. أما النقد السنمائي فقد ظهرت بداياته خلال فترة الحرب العالمية الأولى عندما قدمه المخرج الفرنسي دولوك كما قدم اتجاهاً فرنسياً انطباعياً للأفلام السنمائية في ذلك الوقت والذي عارض بدوره الاتجاه التعبيري الذي تم تقديمه من قبل السينما الدانمركية والألمانية.

هذا وقد أعلن لينين بعد عام ١٩٢٠ أن السينما هي أكثر الفنون أهمية بالنسبة للسوفييت وبناء على ذلك فقد قدم السوفييت الدعم المادي والتقني للعاملين في هذا الحقل مما مهد الطريق لظهور مخرجين مهمين جدا من أمثال أيزنشتاين وبودوفكين.

ظهرت السينما الطلائعية حيث قدم الفنانون بالتعاون مع نوادي السينما أفلاماً طليعية تتماشى مع تطور الفنون الأخرى وتتأثر بها فبعض هذه الأفلام كان قد تأثر بالفن التجريدي أو الفن السريالي أو الفن الدادائي. كارنيه ورونوار وفيغو وكافالكانتي هم من أشهر المخرجين الذين عملوا في السينما الطلائعية.

الأفلام الناطقة التي ازدهرت بشدة خاصة في أميركا وألمانيا وفرنسا. الرسوم المتحركة والت ديزني هو من أوجد هذا الأسلوب وبالطبع برع فيه.

أفلام ما بعد الحرب العالمية الثانية في هذه المرحلة لمع اسمي مخرجين كبيرين: المخرج روسيليني في فيلمه (روما مدينة مفتوحة) والمخرج فيسكونتي في فلم (الأرض تهتز) وقد قاما بإرساء قواعد (المدرسة الواقعية الجديدة) التي تعتمد على نقد الواقع. هذا وقد ازدهرت الأفلام الأميركية ازدهاراً كبيراً كما حقق لورنس أوليفيه بصمة مميزة للسنما الإنكليزية أيضاً.

مراحل تطور التصوير السينمائي

تطور التصوير السينمائي كان مدفوعاً على الدوام بتطور تكنولوجيا التصوير نفسها، ومعداته؛ فكلما ظهر الجديد -سواء في العلم أو الصناعة- استغل صناع الأفلام هذه المعطيات الجديدة في ضخ الدماء الجديدة والحيوية في أعمالهم.

الأبيض والأسود: منذ الثمانينيات في القرن ١٩ كانت الأفلام تصور كلها بلون واحد أو بتقنية تدعى "مونو كروم (Monochrome)"، وعلى الأغلب كانت الأفلام بالأبيض والأسود، حيث التلوين في تلك الفترة كان عبر تلوين "الكادرات"، كل واحد بمفرده، وبصورة يدوية وفرشاة رقيقة، وهو أمر متعب للغاية ومكلف كذلك.

الأفلام الملونة: هناك الكثير من الحيرة بين الباحثين السينمائيين حول أول الأفلام الملونة، حيث يشيع بين محبي السينما أن أول فيلم ملون هو "ساحر أوز" من إنتاج عام ١٩٣٩، ولكن في الحقيقة هناك محاولات أفلام أخرى تسبقه، بل إن عملية تلوين الألوان بدأت منذ أوائل القرن العشرين، والمقصود هنا بالأفلام الملونة بصورة آلية خلال التصوير والتظهير، وليست الملونة بشكل يدوي.

الأفلام ثلاثية الأبعاد: وهي الأفلام التي تعطي الوهم للمشاهدين بوجود ٣ أبعاد للأفلام الثنائية بطبيعة الحال، وظهرت هذه الأفلام منذ عام ١٩١٥، ولكنها لم تستخدم بصورة واسعة، وذلك لتكلفتها العالية، سواء في التصوير أو العرض، وأسهم في استخدام هذه التقنية وتطويرها ظهور التلفزيون في الولايات المتحدة، حيث بدأت الاستوديوهات استخدام هذه التقنية لجذب

المشاهدين، ولكن البداية الحقيقية والقوية للأفلام ثلاثية الأبعاد هي الثمانينيات من القرن العشرين، وقد تطورت بتطور التصوير السينمائي بالتأكيد خاصة مع ظهور التصوير الرقمي، ولكن حتى اليوم لا زال التصوير والعرض ثلاثي الأبعاد (3D) مقتصرًا بصورة أساسية على أفلام محدودة كل عام تنتمي إلى أنواع سينمائية مثل الأكشن والخيال العلمي والأبطال الخارقين، ومن أستوديوهات كبيرة، وذلك لأنها تحتاج إلى ميزانيات هائلة.

التصوير الرقمي: حتى بدايات القرن ٢١ كانت الأفلام تصور على الخام أو السليوليد، ولكن بصورة تدريجية وبعد ظهور التصوير الرقمي بدأت الصناعة تنتقل إلى هذه الوسيلة المستجدة، ورغم أن هذه التكنولوجيا بدأ تطورها في الثمانينيات من القرن ٢٠ فإن الاستخدام الفعلي بدأ مع الألفية الثالثة، وبداية من عام ٢٠١٠ أصبح التصوير الرقمي المعتاد والأساسي في صناعة الأفلام، بينما التصوير على الخام هو اختيار شخصي ومكلف للغاية من بعض المخرجين. وأستوديو باراماونت هو أول أستديو كبير ينتقل بصورة كاملة من الخام إلى التصوير والعرض الرقمي.

وكل المجالات الإبداعية، ما زالت التكنولوجيا تغني الفن بالمستحدثات الجديدة، والإمكانات التي لم تكن متخيلة عندما كان فن السينما حلما كبيرا في نهايات القرن ١٩، وفي الوقت الحالي أصبح التصوير متصلا بصورة أساسية بعمليات ما بعد الإنتاج، والتلوين والمؤثرات التي تضيف على الصورة المظهر واللون والتفاصيل البصرية المختلفة، بهدف تعزيز الرؤية التي يتخيلها مخرج الفيلم.

وبالنظر للخلف لتاريخ الصناعة وتطور فن التصوير السينمائي، نتذكر كيف تطور ونحاول تخيل قدر الإمكانيات المتاحة لنا في المستقبل.

من هو مخترع السينما

لوي لو برانس

وي إيمي أوغستان لو برانس) بالفرنسية Louis Aimé Augustin Le Prince (و 1890 – 1841 م.) مخترع، ومخرج، ومصور سينمائي فرنسي، ولد في ميتز.^[1] ولا يعرف شيء عن وفاته حيث اختفى في ديجون. هو فرنسي عمل أيضًا في المملكة المتحدة والولايات المتحدة، وبلغت تجارب الصور المتحركة التي قام بها لو برينس ذروتها عام ١٨٨٨ في ليدز، إنجلترا. في أكتوبر من ذلك العام، قام بتصوير تسلسلات الصور المتحركة لأفراد الأسرة في Roundhay Garden وابنه وهو يعزف على الأكورديون، باستخدام الكاميرا ذات العدسة الواحدة وفيلم Eastman السلبى الورقي. في مرحلة ما خلال الثمانية عشر شهرًا التالية، قام أيضًا بعمل فيلم لجسر ليدز. ربما كان هذا العمل سابقًا قليلًا لاختراعات رواد الصور المتحركة المعاصرين، مثل المخترعين البريطانيين ويليام فريز غرين ووردزورث دونيستورب، وكان قبل سنوات من اختراع أوغست ولويس لوميير وويليام كينيدي ديكسون (الذي فعل ذلك) عمل الصورة المتحركة لتوماس إديسون).

لم يكن لو برنس قادرًا على الإطلاق على أداء عرض توضيحي عام مخطط لكاميراه في الولايات المتحدة لأنه اختفى في ظروف غامضة؛ عُرف آخر مرة أنه استقل قطارًا في ١٦ سبتمبر ١٨٩٠.^[2] ظهرت نظريات مؤامرة متعددة حول سبب اختفائه، بما في ذلك: جريمة قتل قام بها إديسون، ومثلية جنسية سرية، واختفاء لبدء حياة جديدة، وجريمة قتل من قبل شقيقه بسبب إرادة والدتهما. لا يوجد دليل على أي من هذه، ويبقى التفسير الأكثر ترجيحًا أنه انتحر، وتغلب عليه عار الديون الثقيلة وال فشل الواضح في تجاربه. في عام ٢٠٠٤، تم العثور على أرشيف للشرطة في باريس يحتوي على صورة لرجل غرق تشبه إلى حد كبير لو برنس الذي تم اكتشافه في نهر السين بعد وقت اختفائه مباشرة.^[4]

في أوائل عام ١٨٩٠، بدأ عمال إديسون بتجربة استخدام شريط من فيلم السيلولويد لالتقاط الصور المتحركة. تم عرض النتائج العامة الأولى لهذه التجارب في مايو ١٨٩١.^[5] ومع ذلك، كانت أرملة لو برينس وابنه أدولف حريصين على تعزيز قضية لويس كمخترع التصوير السينمائي. في عام

١٨٩٨، ظهر أدولف كشاهد للدفاع في قضية رفعها إديسون ضد شركة موتوسكوب الأمريكية. ادعت هذه الدعوى أن إديسون كان المخترع الأول والوحيد للتصوير السينمائي، وبالتالي يحق له الحصول على إتاوات مقابل استخدام هذه العملية. كان Adolphe متورطاً في القضية ولكن لم يُسمح له بتقديم كاميرتي والده كدليل، على الرغم من تقديم أفلام تم تصويرها بكاميرات تم تصنيعها وفقاً لبراءة اختراع والده. في النهاية حكمت المحكمة لصالح إديسون. بعد عام تم إلغاء هذا الحكم،^[٥] لكن إديسون أعاد إصدار براءات اختراعه ونجح في السيطرة على صناعة السينما الأمريكية لسنوات عديدة^{iv}.

[عناصر تشكيل السينما](#) [عدل]

السيناريو وحوار

التصوير

الديكور وهندسة المناظر

المونتاج

الإنتاج

المؤثرات السمعية

المؤثرات البصرية

موسيقى تصويرية

التمثيل

الفصل الأول

السينما العبرية

יש להשלים ערך זה: בערך זה חסר תוכן מהותי. חסרים פרקים: א. תיאוריות קולנועיות (ממחקר הקולנוע ומדעי החברה). ב. סוגות קולנועיות. ג. תהליך הפקת קולנוע. ד. קולנוע לא הוליוודי. ה. יוצרי קולנוע בולטים או חשובים. ייתכן שתמצאו פירוט בדף השיחה.

הנכם מוזמנים להשלים את החלקים החסרים ולהסיר הודעה זו. שקלו ליצור כותרות לפרקים הדורשים השלמה, ולהעביר עריכה את התבנית אליהם.

ערך זה עוסק בתחום האמנות בכללותו. אם התכוונתם לפירושים נוספים, ראו [קולנוע \(פירושוניים\)](#).

לשער	לנושאים,
אישים	ומאמרים
בקולנוע,	ראו פורטל
קולנוע	



הקרנות בקולנוע ניקלודאון, ניו



יורק סיטי (1917) [בית קולנוע](#)

קולנוע הוא תחום [אמנות](#) העוסק ביצירתם ובהקרנתם של [סרטי קולנוע](#). הקולנוע הוא מערכת תרבותית, במסגרתה נוצרים מאות ואלפי תוצרי תרבות הנצפים על ידי מיליונים ברחבי העולם. הקולנוע הוא בין השאר כלי [תקשורת המונים](#), מדיום עצמאי ומובחן, והוא בעל השפעות גדולות על החברה והתרבות. למרות היותו לרוב מוצר [בידורי](#) אשר מוקרן להמונים, אומנות הקולנוע נחשבת לאחת מבין שבע [האמנויות](#). אף על פי שזוהי האומנות הצעירה מביניהן, סרטים, כפי הנראה, הם המצרף האמנותי הפופולרי ביותר.

ה**מילה קולנוע** היא [הלחם](#) של: המילה "קול" והסיומת "נוע" (מלשון [תנועה](#)^{[1][2]}). (את תוצרי העשייה הקולנועית של טרום המצאת ה**פסקול** נהוג לכנות **ראינוע**^[3]. יש הגנים אותה ה**אומנות השביעית** המילה [בעברית](#) משמשת גם לתיאור האמנות או ה**מדיום** וגם כקיצור של המונח "[בית קולנוע](#)"^[2], "כך שיש לה מספר תפקידי [משמעות](#) – דוגמאות:

- "הלכתי ל[בית]-**קולנוע**."
- "אני לומד [הפקה או צילום] **קולנוע**."
- "**לקולנוע** [ככלי [תקשורת](#)] יש השפעה רבה על בשל ייצוגי הזר בחברה."
- "אני אוהב לראות **קולנוע ישראלי**" – "אני אוהב סרטי קולנוע שהופקו בישראל" או "את הסגנון הייחודי של הקולנוע בישראל."
- צירופים כמו: [מצלמת קולנוע](#), [כוכב קולנוע](#), [בית קולנוע](#), [אולפן קולנוע](#), [סוגה קולנועית](#), [קולנוע בי תי](#), [קולנוע מוגרבי](#), "[סרט קולנוע](#)", המבע [הקולנועי](#), אמנות [הקולנוע](#), [קולנוען](#).

בשפה [האנגלית](#)) ובשפות נוספות [דרוש מקור](#) ^[1] (נעזרים ב**שורשים** נוספים לתיאור נושאים בתחום – דוגמאות^[4]:

- ("Film" (סרט) "Film genre"; (סוגה קולנועית);
- ("Film technology" טכנולוגיות של הפקת קולנוע);
- ("Film theory" [תיאוריה קולנועית](#));
- ("American film" סרט אמריקאי "Filmmaking"; (עשיית סרט).

- ("Movie" סרט קולנוע) "Movie studio"; (אולפן קולנוע) "Movie star"; (כוכב קולנוע); ("Movie theater" בית קולנוע).
- ("Cinema of the United States" קולנוע אמריקאי "Cinematographer"; (צלם קולנוע) "Cinematography"; (צילום קולנוע).
- ("Motion Picture" סרט).
- ("Video camera" מצלמת קולנוע).


הגדרה ומהות] עריכת קוד מקור | עריכה]

ערך מורחב – פילוסופיה של הקולנוע

הייחודיות של הקולנוע כמדיום עצמאי נובעת משתי תכונות הנמצאות בבסיסו: צילום ותנועה.^[5] קולנוע נוצר כאשר מריצים תמונות רבות זו אחר זו, העין האנושית איננה מסוגלת להבחין בין תמונה לתמונה וכך נוצרת אשליה של תנועה. העיקרון עליו מבוסס הרעיון – נקרא "עקרון התמדת המראה", על אף שבין תמונה לתמונה יש חושך, המוח האנושי משלים את התמונות אחת לשנייה ורואה אותן כתמונה אחת נעה.^[6]

הזמן הוא מרכיב משמעותי באפיון הייחודיות של הקולנוע. המצאת מצלמת הקולנוע אפשרה לראשונה בתולדות האנושות "להנציח את הזמן". בשונה מצילומי סטילס, שכבר היו נפוצים לפני הקולנוע, ואפשרו הנצחה של רגע מסוים בודד – מצליח הקולנוע ללכוד את התנועה, פעולה שמתרחשת על פני זמן.^{[7][8]}

היסטוריה של הקולנוע] עריכת קוד מקור | עריכה]

 פרק זה טעון שכתוב. אנא תרמו לוויקיפדיה ועזרו לשכתב אותו. ייתכן שתמצאו פירוט בדף השיחה. הסיבה היא

הפסקאות להלן לא מהוות סיכום טוב של הערך המורחב
([היסטוריה של הקולנוע](#)) (ולא מציגות תמונה כללית של
התפתחות הקולנוע.

[היסטוריה של הקולנוע](#) – ערך מורחב 

שלהי המאה ה-18 וראשית המאה ה-19: המצאת המקרן
וצעדים ראשונים] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)



[לומייר](#)

[האחים](#)



סרטו

מתוך

תמונה



של [גריפית" אי-סובלנות](#) ["ג'ודי](#)
[גארלנד](#) בסצנה מתוך הסרט " [הקוסם מארץ עוץ](#)) משנת



1939 [\(קרי\) גראנט](#) בסרטו

של [אלפרד היצ'קוק](#) " [מזימות בינלאומיות](#) "

[המצאת המקרן וראשית הקולנוע](#) | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]

הגרסאות הראשונות של [מקרני הקולנוע](#), היו מבוססות על מכשיר שכונה [פנס קסם](#) - מכשיר אופטי המשמש להקרנת תמונות על מסך, [הזואיטרופ](#) לדוגמה היה מכשיר עם תמונות, כאשר סובבו אותו - היה ניתן להביט דרך עינית ולראות תנועה. בשנת [1879](#), ממציא בשם [אדוארד מויברינג](#) צילם בעזרת מערך של [מצלמות](#) את תנועת הרגליים של [סוס](#) דוהר ויצר מהן "סרטון" על ידי [זואופרקסיסקופ](#) - שניתן לראות בו את מקרן הסרטים הראשון.

הטכנולוגיה שקדמה לקולנוע המודרני והציגה יצירות מצולמות של קטעי תנועה, אך ללא צליל - נקראה ראינוע. הקרנת [הראינוע](#) הראשונה הייתה בשנת [1895](#) כאשר [האחים לומייר](#) הקרינו בפני קהל מספר [סרטים קצרים](#) בני דקה, בהם

סרט שתיאר כניסה של רכבת לתחנה) [רכבת נכנסת לתחנה](#), עובדים במפעל היוצאים להפסקת צהריים ועוד. היום ידוע שכל הנראה ב[אוסטריה](#) התבצעה הקרנה של סרטים מספר חודשים קודם לכן אבל התואר אבות הקולנוע נשמר לאחים לומייר. השנים הראשונות של הקולנוע כללו בעיקר סרטים קצרים ללא תנועות מצלמה וללא עריכה. צלמים נשלחו למקומות רבים ורחוקים (בהם ארץ ישראל) על מנת לתעד אותם ולהביאם חזרה להקרנות.

עם הזמן החלו הצלמים והקולנוענים לפתח ולשכלל את הדרך שבה יצרו קולנוע. [ז'ורז' מלייס](#) נחשב לקולנוען הראשון שהשתמש בכלי הקולנוע כדי לספר סיפור, הסרטים שלו כללו לראשונה חיבור של שוטים שונים ואפקטים מיוחדים (כמו בסרטו המפורסם [מסע אל הירח](#)). (יוצר נוסף וחשוב בהתפתחות הקולנוע הוא [אדווין פורטר](#), שפיתח לראשונה את [העריכה הצולבת ותנועות המצלמה](#)^[9]).

הקמתה של הוליווד | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

הקולנוע ה[הוליוודי](#) החל את דרכו יחד עם הקולנוע עצמו. הוליווד עצמה הוקמה בתחילת [שנות העשרים](#), כשיוצרי ה[ראינוע](#) נדדו מערבה. שם רכשה קבוצה מהם אדמה מבעליה, ששם היה הוליווד, והחליטו להשאיר את השם. הוליווד הייתה במקום מושלם למגוון של לוקיישנים שונים. החל מהנוף ההררי מצפון, הים במערב, ההרים והמדבר במזרח, ועמקי [קליפורניה](#) הפוריים.

הקולנוע זכה לדחיפה גדולה בשל יצירתו של הקולנוען האמריקני [D. וו. גריפית](#). גריפית התחיל את הקריירה הקולנועית שלו בתור שחקן, אך מהר מאוד התחיל גם לצלם ותוך זמן קצר גם קיבל הזדמנות לביים. בשנת [1915](#) ביים את

סרטו הראשון החשוב " [לידתה של אומה](#) ". הסרט עסק במלחמת האזרחים בארצות הברית ויצר למעשה את שפת הקולנוע כפי שאנו מכירים אותה היום כמו: עריכה בתוך הסצנה, שימוש ב [קלוז-אפ](#) וקצב עריכה שונה בהתאם לדרמטיות שבסצנה. סרטו השני, " [אי-סובלנות](#) " כלל סצנות המונים ותפאורות בגובה עשרות מטרים, מצלמות שהועלו עם מעליות והמצאות רבות שהפכו את הסרט, שאורכו 163 דקות, לתצוגת איכות קולנועית כבר ב-1916.

קולנוען נוסף וידוע שהביא את הראינוע לפסגות חדשות היה [צ'ארלי צ'פלין](#), אשר נחשב לאחת מהדמויות החשובות, והמשפיעות ביותר בהיסטוריה של [תעשיית הקולנוע](#). סרטיו של צ'פלין הביאו לעולם קולנוע חדש שלא נראה כמוהו, [כוריאוגרפיה](#) ייחודית ושימוש מבריק באביזרים ותפאורה.

[הקולנוע בברית המועצות](#) | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

[בברית המועצות](#) של אותם ימים נערך ניסוי מפורסם על ידי קולישוב עם השחקן הרוסי איוואן מוז'וחין. ניסוי זה הביא את קולישוב לקבוע שהמהות של שוט לא נקבעת על ידי השוט עצמו אלא ממיקומו היחסי, כלומר השוטים שבאים לפניו ואחריו. [סרגיי אייזנשטיין](#), אחד מתלמידיו, מצמצם את הרעיון עוד יותר וקובע שהמהות של שוט נקבעת בעצם בקאט. רעיון זה מביא לפיתוח תאוריית המונטאז' הקולנועי. אייזנשטיין הופך להיות יוצר קולנוע מוערך בזכות אותה [תאוריה קולנועית](#).

בברית המועצות היה ניסיון לדבר על האמנות בכלל והקולנוע בפרט על דבר שלא [המוצה](#) היא זו שאחראית לו אלא מספר חוקים שניתן ללמוד אותם וזאת כחלק מתפיסת העולם

[הקומוניסטית](#). בהשראת התפיסה הזו אייזנשטיין כתב למעלה מ-40 ספרים שבהם הוא מסביר כיצד ניתן ליצור קולנוע.

[הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני](#) | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

[הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני](#) נוצר בגרמניה בשנים שלאחר [מלחמת העולם הראשונה](#), וייחודו היה בין היתר בשל תפיסת עולמו, דרכי [הצילום](#) שלו, שימוש רב בצללים, תפאורה מוגזמת ובסגנון המשחק. על אף שתקופת הפריחה של הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני הייתה קצרה ביותר (ראשון הסרטים", [הקבינט של ד"ר קליגרי](#) "נוצר ב-1919", ו"[מטרופוליס](#)" נוצר ב-1926 ונחשב לאחד מאחרוני הסרטים בסוגה זו), הרי שהשפעת הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני על הקולנוע העולמי הייתה גדולה. הדים לקולנוע זה נמצאו ב**סרטי אימה** הוליוודיים משנות ה-30 ואילך, ולאחר מכן בסרטים בסגנון "[הסרט האפל](#)".

1920–1950 שילוב הפסקול ונסיקת התעשייה ההוליוודית | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)
כניסת הפסקול | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

ניסיונות להוספה של פסקול לסרטי הראינוע החלו כבר בשלב מוקדם, אולם רק ב-1927 הופץ הסרט הראשון בליווי [פסקול](#), "[זמר הג'אז](#)". אף שהוא נחשב לסרט המדבר הראשון, רק חלקים ממנו כוללים דיבור ובשאר הסרט, בדומה לראינוע, הדיבור היה על ידי כתוביות שהופיעו לאחר שהדמות "דיברה".

המעבר לקולנוע המדבר לא היה קל, חלק מגיבורי הסרט האילים לא הצליחו לצלוח אותו וכוכבים רבים שקולם במציאות לא התאים לדימויים הקולנועי חדלו לשחק. בעיה נוספת

שהגיעה עם הקולנוע המדבר הייתה שהמצלמות יצרו רעש גדול, לכן היה צורך לאטום את המצלמה בחדר מיוחד, מה שהחזיר את הקולנוע שנים אחורה לימי הצילום הסטטי. [במאים](#) רבים עדיין העדיפו לביים סרטים אילמים ולא להשתמש בטכנולוגיה החדשה, אך התלהבות ההמון מהסרט המדבר ב[הוליווד](#) זירזה את האולפנים הזדרזו להמיר את הכוכבים האילמים שלהם אל תוך המהפכה המדברת.

תור הזהב של הוליווד | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

בשנות השלושים ובשנות הארבעים, במהלך התקופה אשר זכתה לכינוי "עידן הזהב של הוליווד", הפיקו אולפני הסרטים בהוליווד בעיקר סרטי [מערבונים](#), סרטי [סלפסטיק](#), [סרטי "פילם נואר"](#), סרטים מוזיקליים) [מחזמר](#), (סרטי אנימציה מצוירים וסרטים [ביוגרפיים](#). באותה העת אלפי אנשים הועסקו על ידי אולפני הסרטים - שחקנים, מפיקים, במאים, כותבים, פעלולנים, אנשי מלאכה וטכנאים. בבעלותם של אולפני הסרטים היו מאות בתי קולנוע בערים שונות ברחבי ארצות הברית בהם הוצגו הסרטים שלהם. נקודת השיא של תעשיית הסרטים האמריקאית הייתה במהלך אמצע [שנות הארבעים](#) כאשר אולפני הקולנוע הפיקו באותה העת כ-400 סרטים בשנה אשר הוצגו בפני קהל של 90 מיליון צופים [אמריקאים](#) מדי שבוע.

במקביל להתפתחות הקולנוע ההוליוודי, החלו אנשי דת ותרבות לחשוש מחשיפה של הציבור לתכנים מיניים ואלימים. לפתרון הבעיה נוסחה מערכת הנחיות בשם [קוד הייז](#) בה הוחלט אלו מעשים אינם ראויים להופיע על המסך, האולפנים קיבלו על עצמם את הוראות הקוד מה שהשפיע רבות על עיצוב הקולנוע ההוליוודי בשנות ה-30 וה-40.

בשנת 1941 מוציא לאקרנים הבמאי [אורסון ולס](#) את הסרט [האזרח קיין](#) - סרט מופתי שנחשב לאחד החשובים בהיסטוריה של הקולנוע. חידושיו כללו שפה קולנועית עשירה, שבירה של מסגרת הזמנים המוכרת ובנייה של דמויות מורכבות ובעלות מספר צדדים.

1930–1970: השפעות מקבילות מאירופה ומלחמת העולם השנייה] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)
סוגות בולטות מאירופה] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

במקביל להתפתחות והתבססות הקולנוע ההוליוודי, גם באירופה מתקיימת ומתפתחת תעשיית סרטים עצמאית. עם הזמן החלו מגמות וזרמים בקולנוע האירופי להשפיע על העיצוב והתוכן בקולנוע ההוליוודי והעולמי.

[הריאליזם הפואטי](#) היה תנועה אמנותית שהתפתחה [בצרפת](#) החל משנות ה-20 עד פרוץ [מלחמת העולם השנייה](#). הריאליזם הפואטי לא היה אחיד כמו זרמים קולנועיים אחרים באותה תקופה, והיווה יותר מגמת יצירה מאשר אסכולה מגובשת. הריאליזם הפואטי התאפיין בעיסוק בדמויות משולי החברה שמקבלות את ההזדמנות שלהן לממש את אהבת חייהן אולם מחמיצות אותה בסופו של דבר, מוצפות באווירה פטליסטית, נוסטלגית ומרירה. סוג זה של ריאליזם נקרא "ריאליזם פואטי" נוכח הרמה הגבוהה של [האסתטיקה](#) בצילום, תוך הקפדה יוצאת דופן על דימויים וויזואליים ריאליסטיים, שלעיתים משכה את תשומת הלב לצדדים התיאוריים של ה**סרט** ולא לעלילה עצמה.

[הנאו-ריאליזם האיטלקי](#) היה זרם משפיע בקולנוע שנוצר [באיטליה](#) בשלהי מלחמת העולם השנייה ודעך בתחילת [שנות](#)

[ה-50](#). כראי למצב הקשה ששרר באיטליה שאחרי המלחמה, הנאו-ריאליזם עסק בעיקר בקשיי היום-יום של [בן מעמד הפועלים](#) ושאר המעמדות הנמוכים בחברה: ייאוש, עוני ותבוסות לאן שלא יפנה. העיסוק נעשה תוך הדגשת ההתנגשות שבין האדם לסביבתו, בין הסבל [הרגשי](#) של הפרט לבין המציאות הפיזית הקשה. הנאו-ריאליזם דגל ב**ריאליזם** קיצוני ובחשיפה בוטה של המציאות החברתית הקשה של אותה התקופה. מבחינה סגנונית הוא ניכר בהשקעה מינימלית בסגנון וב**תפאורה**, שהתבטאה בעיקר בצילום מחוץ לאולפן ובשימוש ב**שחקנים** לא-מקצועיים.

הגל החדש של הקולנוע הצרפתי היה תנועה קולנועית ב**שנות השישים של המאה ה-20**. סרטי הגל החדש הצרפתי נשאו לרוב אופי **אקזיסטנציאליסטי** ועסקו בנושאים כמו הדגשת תפקידו של היחיד בקבלת ה**אבסורדיות** שבקיום האנושי. המסרים עצמם לא הועברו רק בעזרת תוכן הסרטים ועלילתם, אלא גם בעזרת טכניקות בימוי וצילום שונות וחריגות יחסית ששימשו כאמצעי אמנותי להעברת המסר ביצירה. הבמאים צילמו ברחובות, כשהם דוחים את רעיון הצילום באולפן.

הקולנוע ההוליוודי לאחר המלחמה **עריכת קוד מקור | עריכה]**

פרק זה לוקה בחסר. אנא **תרמו** לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט ב**דף השיחה**. יש להשלים: הקולנוע המודרני, הקולנוע בתקופתנו, קולנוע לא מערבי.

שנות ה-70 והלאה: קולנוע מודרני] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט [בדף השיחה](#). יש להשלים: הקולנוע המודרני, הקולנוע בתקופתנו, קולנוע לא מערבי.

[בשנות החמישים והשישים](#), תקופת [מלחמת קוריאה ווייטנאם](#) והחלמת אמריקה מזוועות מלחמת העולם השנייה, פרח ז'אנר סרטי [המפלצות](#). אמנם סוג זה של סרטים החל לפעול כבר בתקופת הסרט האילם, אך מוראות המלחמה הציפו שוב את הפחד מה**קומוניזם**, ערכיות האומה האמריקנית, הפחד מ**פצצת האטום** והקידמה הטכנולוגית. דבר זה התבטא במיוחד בסרטים אלו, שזכו לשם "סרטי B" עקב נחיתותם הביצועית. אומן בולט בתקופה זו הוא [אלפרד היצ'קוק](#), אמן סרטי המתח והמסתורין. היצ'קוק פיתח את ז'אנר סרטי [הדרמה והמתח](#) לאין ערוך, ובחן את ערנות הצופה עם סרטיו, תוך שהוא מתמקד ביצרים האפלים ביותר של המין האנושי. כמו כן, הייתה תחייה קצרה של מחזות הזמר, וה**קומדיות הרומנטיות**, שוב על רקע מלחמת העולם השנייה, הפעם החזית הייתה הרבה יותר אופטימית מבעבר.

[בשנות השבעים](#), לאחר ניטרול שיטת האולפנים שהייתה קיימת עד אז בהוליווד, קמו יוצרים חדשים שהביאו את קולות מלחמת וייטנאם למרקע. במקביל לסרטי המלחמה, צצו גם סרטי אנטי מלחמה, שתיארו את ימי מלחמת וייטנאם דרך עיני אלו שנשארו מאחור. הוליווד הספיקה להגיע לחלל כבר בסוף שנות השבעים בעיקר בזכותם של שני יוצרים מוכשרים. הראשון, [סטנלי קובריק](#), שיצר את [2001: אודיסיאה בחלל](#) " והשני, [ג'ורג' לוקאס](#) שאך סיים את לימודיו, בסרט הראשון שהפך לתופעה", [מלחמת הכוכבים](#). "לוקאס שכלל את

הטכניקות שהיו מצויות באותה תקופה בהוליווד המסחרית לכדי אמנות, הקים את אולפן האפקטים המיוחדים [ILM](#) והחל את עידן [שוברי הקופות](#). במקביל, חברו הטוב [סטיב ספילברג](#) החל במסלול דומה ועבד לפי שיטת [שוברי קופות](#) שממשיכה עד היום. כך, יצר ספילברג באמצע שנות השבעים את [מלתעות](#) ואת [מפגשים מהסוג השלישי](#). בתחילת שנות השמונים הוא יצר את " [אי. טי.](#) "

הוליווד זינקה צעד גדול קדימה לקראת [שנות התשעים](#), הן מבחינת [אפקטים ופעלולים](#) שלא היו אפשריים עד אז והן מבחינת תעוזה וחדשנות. במאים כמו [קוונטין טרנטינו](#) ו**[דייוויד פינצ'ר](#)** הביאו לכדי אמנות את עידן הפופ וה-[MTV](#).

אנימציה בקולנוע] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]
ערך מורחב – [הנפשה](#)

אנימציה קלאסית] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]

תחילתה של האנימציה בקולנוע בסרטונים קצרים, לדוגמה הסרטונים של " [מיקי מאוס](#) ". בשנת [1934](#) החל [וולט דיסני](#) לעבוד על סרט אנימציה מצויר באורך מלא - [שלגיה ושבעת הגמדים](#) ". בשנת [1937](#) יצא הסרט לאקרנים והפך להצלחה כבירה. בעקבות הצלחה זו נוצרו [באולפני וולט דיסני](#) סרטי אנימציה רבים [בשנות הארבעים והחמישים](#) כשבחלקם משתתפים גם שחקנים. [בשנות השישים והשבעים](#) חלה ירידה בכמות הסרטים המצוירים שהופקו על ידי החברה. ב-[1984](#) תחת [מייקל אייזנר](#) כמנכ"ל החברה, התחולל " [הרנסאנס של דיסני](#) ": החברה החלה לייצר להיטים שזכו להצלחה רבה. בין הידועים שבהם " [בת הים הקטנה](#) ", " [אלאדין](#) ", " [היפה והחיה](#) ", הסרט המצויר היחיד שהיה מועמד ל**[פרס אוסקר](#)** לסרט הטוב ביותר,

ו"מלך האריות", שהיה במשך שנים לסרט האנימציה הריווחי בכל הזמנים. בשנת 1998 הוציאה חברת [דרימוורקס](#) את סרטה המצויר הראשון "נסיך מצרים", אך לאחר שלושה סרטים הפסיקה חטיבת האנימציה הקלאסית של החברה את פעילותה^[10]. בתחילת [המאה ה-21](#) חלה ירידה בהכנסות הסרטים המצוירים של דיסני והחברה הודיעה שהיא מפסיקה את ייצור הסרטים המצוירים ועוברת לייצור סרטים רק בטכנולוגיה של [אנימציה ממוחשבת](#). יישום החלטה זו הגיע אל קיצו עם יציאת הסרט "הנסיכה והצפרדע"^[11].

[אנימציה ממוחשבת](#) | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

הופעתה הראשונה של האנימציה התלת-ממדית נראתה בסרט [ההמשך](#) "עולם העתיד" משנת 1976, בו הוצגו יד ופנים תלת-ממדיות אנושיות. סרטים נוספים שהשתמשו בטכנולוגיה היו [מלחמת הכוכבים - פרק 4: תקווה חדשה](#) משנת 1977, [טרון](#) משנת 1982 ו"לוחם הכוכבים האחרון" משנת 1984. הדמות התלת-ממדית הראשונה נוצרה על ידי אולפני [פיקסר](#) בשנת 1985 בסרטו של [בארי לוינסון](#) "שרלוק הולמס הצעיר". בשנת 1986 הוקמה חברת [פיקסאר](#) הנחשבת לחלוצת האנימציה הדיגיטלית^[12].

הגרפיקה התלת-ממדית לא צדה את עינה של [הוליווד](#) אלא רק בשנת 1989, כאשר יצא לאקרנים סרטו של [ג'יימס קמרון](#) "מצלות" וזכה בפרס [אוסקר](#) בקטגוריית [האפקטים המיוחדים](#). ה-CGI הוסיף והדהים כאשר בשנת 1991 יצא הסרט "שליחות קטלנית 2" ובו נראתה טכנולוגיית [המורפינג](#) של המחסל T-1000 גם סרט זה זכה באוסקר בקטגוריית האפקטים. גרפיקת CGI דו-ממדית צברה תאוצה גם בסרטי [אנימציה](#) קלאסית, מה שהעצים את תחושת

האיורים שצוירו באופן ידני, כדוגמת סצנת אולם הריקודים בסרט "[היפה והחיה](#)".

פריצת הדרך הושגה בשנת [1993](#), כאשר דמויות CGI של [דינוזאורים](#) שולבו בסצנות עם בני אדם בסרט "[פארק היורה](#)". הדבר סימן את מעברה של הוליווד מטכנולוגיית [סטופ מושן](#) לטכניקות דיגיטליות. בשנה שאחרי, [אפקטים מיוחדים](#) שימשו לצורך הסרט "[פורסט גאמפ](#)", בהם הסרה דיגיטלית של רגליו של השחקן [גארי סיניז](#), [פיצוץ נפלים](#), כדור [פינג פונג](#) מהיר במיוחד והכנסתו הדיגיטלית של השחקן [טום הנקס](#) לתוך מספר אירועים היסטוריים. באותה שנה, [סדרת הטלוויזיה המדע בדיונית "בבילון 5"](#) הייתה הראשונה שהשתמשה במודלים ובאפקטים ממוחשבים בניגוד לשימוש במיניאטורות ובדגמים כפי שהיה נפוץ עד אז. שנת [1995](#) הביאה ליציאת הסרט "[צעצוע של סיפור](#)" וגם להקמתם של מספר אולפני אנימציה בנוסף ל-ILM ופיקסר, כאשר המפורסמת שבהם היא Weta Digital שעמדה בראש יצירת האפקטים של סרטים מובילים כדוגמת "[סדרת סרטי שר הטבעות](#)", "[סיפורי נרניה: האריה, המכשפה וארון הבגדים](#)" והמשכו "[סיפורי נרניה: הנסיך כספיאן](#)" ו"[קינג קונג](#)" המחודש.

בעשור שבין [1995](#) ל-[2005](#) התקציב שניתן ליצירת האפקטים הממוחשבים גדל מ- 10^6 מיליון דולר ל- 10^8 מיליון דולר ויותר ממחצית הסרטים השתמשו באפקטים מיוחדים^[13]. בתחילת [שנות ה-2000](#), ה-CGI הפך למוביל שבתחום האפקטים המיושמים בקולנוע. הטכנולוגיה התקדמה לכדי הוספת ניצבים ואנשי פעלולים וירטואליים (כדוגמת [גולום](#) בסדרת סרטי שר הטבעות וסופרמן בסרט [סופרמן חוזר](#)) (וכן הוספה מסיבית של דמויות חיות

בסצינות הומות אדם (דוגמת שדות הקרב בסרטי שר הטבעות). בשנת [2001](#) יצא לאקרנים הסרט התלת-ממדי [פיינל פנטזי](#) שהגדיר מחדש את השימוש ב-CGI-היות שניסה לדמות מראה פוטו-ריאליסטי לדמויות אנוש. בדומה, הדבר נעשה גם בסרטון הקצר "טיסתה האחרונה של האוסיריס" של מקבץ סרטי האנימציה, "[The Animatrix](#)" וכן בסרט האנימציה התלת-ממדי "[ביאוולף](#)" משנת [2007](#).

קולנוע באפריקה; אסיה ודרום אמריקה] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)] פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט ב**דף השיחה**. יש להשלים: הקולנוע המודרני, הקולנוע בתקופתנו, קולנוע לא מערבי.

קולנוע בתיאוריה ובמחקר] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]

 ערכים מורחבים – [תאוריה קולנועית](#), [פילוסופיה](#)

[של הקולנוע](#)

קיימות תיאוריות וגישות רבות אודות הקולנוע. התאוריה הקולנועית עסקה בתחילתה בעיקר בשאלות אודות [מהות](#) הקולנוע, [בתנאים ההכרחיים](#) להיות הקולנוע "קולנועי" ובייחודיות מדיום הקולנוע בייחס ל**אומנויות** האחרות ול**דרכי תקשורת** שונות. בהמשך, התאוריה הקולנועית התרחבה, והיא מהווה מסגרות רעיונית להבנת הקשר שבין הקולנוע לבין [המציאות](#), המנגנונים השונים המעורבים בתהליך הצפייה בסרטי, הצופה היחיד וה**החברה** על גווניה^[14].



שלט

הוליווד



דרייב

אין



צלמים במהלך צילום סרט קולנוע



תמונה מתוך הסרט " שלגיה



[ושבעת הגמדים](#) "תמונה מתוך הסרט" [מרי פופינס](#) "שבו השתתפו שחקנים חיים לצד דמויות



מצוירות [אסלן מתוך הסרט "סיפורי נרניה: האריה, המכשפה וארון הבגדים"](#), "שנוצר כולו בידי מחשב

תעשיית הקולנוע] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

הפקת סרטים היא יקרה מאוד לכן ההשקעות הגדולות מתבצעות לרוב על ידי אנשים בעלי ניסיון. הסרטים מדורגים לרמות שונות, כשרמות גבוהות יותר פירושן השקעה גדולה יותר ויקרה יותר. חברות הסרטים מתכננות את הוצאת הסרטים לאקרנים מראש, כך שהסרטים ברמות הגבוהות ביותר ייצאו לאקרנים בזמני החופשים והחגים, והסרטים הפחות טובים ייצאו לאקרנים בזמנים פחות פופולריים. אף

שלפעמים היה מתגלה לאחר יציאת הסרטים שהרמה הגבוהה נכשלה ודווקא הרמה הנמוכה הייתה הצלחה.

עוד כשהייתה בתחילת דרכה, עיקר תעשיית הסרטים הייתה בידי [האמריקאים](#). כבר בשנות ה-20 של המאה ה-20 90% מהסרטים הבריטים ושני שלישים מהסרטים בצרפת ואיטליה נוצרו בארצות הברית. כמו כן, בארצות הברית התפתח ה"דרייב אין" (drive in) "שבו מקרינים סרט בחנייה והצופים יושבים ברכביהם וצופים. מאז סוף המאה ה-20, החל מספר מתחמי הדרייב-אין לקטון באופן ניכר מול עלייה במכירות מערכות "קולנוע ביתי".

בזמן ה**ראינוע**, הבדלי שפה שבין ארץ לאחרת לא היו מגבלה מכיוון שהסרטים היו אילמים. מדי פעם, כשנוצר צורך, היו מקרינים במקביל לסרט כותרות (במעין שלט נלווה) וכשרצו להקרין סרט בארץ אחרת, החליפו את הכותרות לשפה המדוברת באותה ארץ.

הוליווד ידועה כמרכז הפקות הסרטים העולמי. לאחר שהוקם האולפן הראשון בהוליווד בשנת **1911** וכן גל האולפנים אחריו, עברה הוליווד תנופה ושגשוג כלכלי והפכה למרכז עולמי ליצירת סרטים. עם הזמן נתקלה התעשייה בהוליווד בקשיים כירידת הביקוש בזמן ה**טלוויזיה**, התייקרות הפקת הסרטים וקשיים בינלאומיים ממדינות אחרות שרצו לעודד את תעשיית הסרטים אצלן. לחברות הסרטים הגדולות ישנה שליטה במגוון נושאים חוץ מהפקת הסרטים **כמוזיקה**, **ערוצי טלוויזיה** והפצה, מה שמחזק את החברות ואת היכולות שלהן. לחברת **וולט דיסני**, למשל, יש ערוץ טלוויזיה משלהם. הטלוויזיה פגעה בתעשיית הקולנוע, והקטינה את ה**ביקוש לבתי הקולנוע**. עם זאת, למפיקי הסרטים נוסף רווח

לאור העובדה שלערוצי הטלוויזיה נדרשים חומרים לשידור בכמויות גדולות. בנוסף, כדי לחסוך בהוצאות התמלוגים, רכשו ערוצי הטלוויזיה סרטים ישנים שכבר אינם בקולנוע.

לאורך השנים, התעשייה התפתחה, צברה ניסיון ושידרגה את היכולות הטכנולוגיות, המקצועיות והאומנתיות.

הורדות סרטים לא-חוקיות דרך האינטרנט, החל משנות ה-90 של המאה ה-20, פגעו במפיצי הסרטים. הורדות אלו הפכו נפוצות יותר ויותר, תוך כדי שהן גוזלות קהל יקר מבתי הקולנוע, ובכך, בעקיפין, מהאולפנים. אחת הדרכים שבהן האולפנים מנסים להאבק בהורדות הלא-חוקיות הם שירותי סטרימינג, רכישת סרטים דרך האינטרנט באופן חוקי, על ידי שירותים כמו [נטפליקס](#).

קולנוע ישראלי | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

 ערכים מורחבים – [קולנוע ישראלי](#) ו**[היסטוריה של](#)**

[הקולנוע הישראלי](#)

מתחילת [שנות ה-60](#) ועד היום, התפתחה [בישראל](#) תעשיית קולנוע עירנית, איכותית ומשגשגת. תעשיית הקולנוע ייצרה במהלך שנותיה מאות [סרטים](#) במגוון סגנונות ובמגוון [ז'אנרים](#) בהם [סרטי דרמה](#), [קומדיות](#), [סרטים תיעודיים](#) וסרטים קצרים. רבים מהם זכו להערכה בישראל ומחוצה לה. התעשייה עצמה ידעה עליות וירידות, אך במשך שנים רבות, ידע [הקולנוע הישראלי](#) למשוך מאות אלפי צופים [לבתי הקולנוע](#) ולייצג את ישראל בכבוד בתחרויות וב**[פסטיבלים](#)** ברחבי העולם. תעשיית הקולנוע בישראל ידועה בעיסוק שלה בסכסוך הישראלי-פלסטיני, בנושאים חברתיים וסוציו-אקונומיים, ובחברה הישראלית.

היסטוריה] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

תעשיית הקולנוע בארץ ישראל בתקופת המנדט הבריטי ולאחר מכן, במשך שנות המדינה הראשונות, לא הייתה קיימת למעשה. סרטים צולמו בארץ ישראל החל מימי ראשית הראינוע עוד במאה ה-19, אך לא הוקם בסיס של ממש לתעשיית סרטים, הן בימי היישוב, והן לאחר מכן בימי ראשית המדינה. הסרטים שנוצרו היו נדירים, ולרוב באיכות שלא תאמה את הסרטים שיובאו מחוץ לארץ. התעשייה התמקדה במיוחד בייצור סרטי תעמולה ויומני חדשות. שנות ה-50 הביאו להתפתחות מסוימת כשהוקמו אולפני קולנוע ישראלים כ"סרטי גבע" ו"אולפני ההסרטה בישראל" בהרצליה, ומספר סרטים עלילתיים נוצרו ואף בשנת 1954 התקבל חוק לעידוד הסרט הישראלי.

בשנות ה-60 הקולנוע הישראלי קיבל תנופה עם ההחלטה על מתן החזר מס על רכישת כרטיסים, שאיפשרה הפקת סרטים ישראליים על ידי חברות מסחריות, תוך ציפייה סבירה להחזרת ההשקעה וקבלת רווחים. הסרט הישראלי בשנות השישים טרם השתחרר מן המוגבלות והתבניות של "הריאליזם הציוני", ואף סרטים שעסקו בקונפליקטים העדתיים והתרבותיים לא מיצו את הקונפליקט עד תום, ונותרו שבויים בקווי עלילה והצגת דמויות שראשיתם בשנות החמישים. בשנים אלו הוקמה תנועת "הרגישות החדשה" שמטרתה הייתה ליצור בארץ קולנוע מודרניסטי בעל ערכים אמנותיים ואסתטיים ובעלי נושאים ומאפיינים צורניים ותוכניים הלקוחים מן הקולנוע האיכותי האירופי, ובמיוחד מסרטי "הגל החדש בקולנוע הצרפתי".

[בשנות ה-70](#) הרבו ליצור בארץ סרטים בסוגה שנקראה "סרטי [בורקס](#)". סרטים אלו הצליחו בקופות אך לא זכו לביקורות אוהדות. סרטים אלו לרוב היו [קומדיות](#) עממיות או [מלודרמות](#) רגשניות. הנושא המרכזי ברוב סרטי הבורקס היה התנגשות בין מעמדות ועדות שונות, בעיקר על רקע רומנטי. הסרטים באותה התקופה החלו לבטא את השינויים שעברה החברה הישראלית לאחר [מלחמת יום כיפור](#), בירידת קרנן של המיתוסים הצינניים, ובמעבר מחברה שיתופית וחלוצית לעבר התרכזות במימד האישי. הדמויות שהוצגו בסרטים אלה היו מנוגדות באופיין לדמותו של ה"צבר" האידיאליסט כפי שהוצג בסרטי שנות החמישים והשישים. כך, צעירים "צברים" תוארו בסרטי הפולחן כמרוכזים אך ורק בעולמם האישי, ואפילו חיילי [צה"ל](#) ומפקדיו תוארו כדמויות נלעגות בסרט הפולחן "[גבעת חלפון אינה עונה](#)". מלבד סרטי הבורקס, הייתה בשנים אלו גם יצירה קולנועית ייחודית ואיכותית, בהם של יוצרי זרם "הרגישות החדשה" שיצרו קולנוע אמנותי חברתי.

[שנות ה-80](#) הביאו להתרחקות של הקהל הישראלי מבתי הקולנוע. כמו כן, התקציב הממשלתי לתעשיית הקולנוע היה דל ביותר, דבר שהקשה על יצירת סרטים חדשים ואיכותיים.

[בשנות ה-90](#) חל שיפור מסוים בנהירת הקהל לקולנוע, בעיקר למספר הצלחות קולנועיות בולטות, כששאר הסרטים סובלים מכישלון בקופות. סרטים אלו התרחקו מפוליטיקה ומז'אנר סרטי הבורקס והתמקדו בעיקר בהווי החיים האישי של החברה הישראלית. כמו כן החלו לבלוט סרטים העוסקים באנטי-גיבורים הנמצאים בשולי החברה.

[בעשור הראשון של המאה ה-21](#) החל עידן של פריחה לקולנוע הישראלי, הן בתחום [הדוקומנטרי](#) והן בתחום העלילתי. הקהל נוהר לסרטים רבים, הביקורות לרוב משבחות ומספר סרטים ישראליים אף זכו לכבוד ולפרסים ברחבי העולם. הצלחה זו מיוחסת להשתפרות ניכרת באיכות הסרטים, להתרחקות הולכות וגוברת מיצירה פוליטית, ובעיקר לכספים שהחלו לזרום לתעשיית הקולנוע מהממשלה ומחברות הטלוויזיה. ערוצי הטלוויזיה המסחריים חויבו בחוק לממן הפקת סרטי קולנוע תמורת זכויות שידור עתידיות. גם חלק מכספי התמלוגים שחברות הטלוויזיה מפרישות לממשלה מופנים לתעשיית הקולנוע.

מאפייני הקולנוע הישראלי | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

הסרטים הישראליים מרבים לעסוק בקונפליקטים היום-יומיים הרבים הקיימים בחברה הישראלית כיחסי [דתיים-חילונים](#), [יהודים-ערבים](#), [אשכנזים-מזרחים](#). עוד נושא שמעסיק את הקולנוע הישראלי הוא [הצבא](#), שמהווה מרכיב חשוב בחיי הישראלי וסרטי צבא קיימים עוד מימי קום המדינה. עוד סוגות נפוצות בישראל אך שאינן ייחודיות לה הן: [מוקומנטריה](#), [תעודרמה](#) וסרטי [מצלמה נסתרת](#). הסרטים הישראליים לא עוסקים לרוב במדע בדיוני, [פעולה ואגדות](#), בשל תקציב גבוה שדרוש לסרטים מסוג זה ואי תמיכה מצד הממסד הקולנועי הישן.

עם השנים פותחו בישראל שתי [סוגות](#) ייחודיות" - [סרטי הבורקס](#) "וסרטי" [הרגישות החדשה](#). "שתי הסוגות היו נפוצות בשנות ה-70 [השישים](#) ו**השבעים**. סרטי בורקס היו בנויים ממקטעים מתחלפים של [מלודרמה](#) ו**קומדיה** על [סטראוטיפים](#), כאשר נושא היחסים בין אנשים מחלקים שונים של [האוכלוסייה](#) הוא

מרכז הסרט. רובם עסקו בהתנגשויות בין תרבויות [ועדות בישראל](#) ובמיוחד בין [אשכנזים](#) וספרדים. סרטי הרגישות החדשה זוהו עם תנועת הרגישות החדשה אשר ביקשה ליצור בארץ קולנוע מודרניסטי בעל ערכים אומנותיים ואסתטיים, בנוסח סרטי [הגל החדש בקולנוע הצרפתי](#); עם זאת, התנועה מוגדרת יותר כתנועת נגד לז'אנר "הריאליזם הציוני" ששלט עד אותה תקופה ואל מול סרטי הבורקס שנתפסו כעממיים ולא איכותיים.

[בעשור השני של המאה ה-21](#) נוצרו בארץ מספר סרטים חדשים, שהחלו לפרוץ דרך לז'אנרים חדשים כמו [קומדיה רומנטית](#), [מדע בדיוני](#), [אקשן ואימה](#) שלא היו נפוצים עד אז בקולנוע הישראלי. סרטים כמו "[לצוד פילים](#)", "[כלבת](#)" ו"[מי מפחד מהזאב הרע](#)", שלא עוסקים בנושאים פוליטיים, וחלקם גם בז'אנרים פחות מרכזיים, זכו להצלחה בקופות ולאחדת הקהל.

לקריאה נוספת] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]

- [יהודה הראל](#), [הקולנוע: מראשיתו ועד היום](#), תל אביב: [יבנה](#) 1956,
- ג'רלד מסט וברוס פ' קאוויין, [קיצור תולדות הקולנוע](#), [האוניברסיטה הפתוחה](#)
- [קובי ניב](#), [תסריטאות](#) - כולל ניתוח של הסרט "חתונה מאוחרת"
- צחי כהן, [למה דומה קולנוע? קריאות תרבותיות בקולנוע בין-זמננו](#), [הוצאת כרמל](#) 2021,
- [גחליליות](#), [כתב עת לקולנוע וטלוויזיה](#), עורכות: ענת זנגר ויעל מזור, [רסלינג](#)

מיזמי [קרן ויקימדיה](#)

[קולנוע](#) ערך מילוני בוויקימילון: [קולנוע](#)

[קולנוע](#) ציטוטים בוויקיציטוט: [קולנוע](#)

[קולנוע](#) תמונות ומדיה בוויקישיתוף: [קולנוע](#)

- [קולנוע](#), באתר [אנציקלופדיה בריטניקה](#) (באנגלית)
- [אתר IMDb](#), [מסד נתונים](#) מקיף בנושא [קולנוע](#) וטלוויזיה
- [rottentomatoes](#) - אתר המרכז ביקורות סרטים
- [אתר seret.co.il](#) - [פורטל](#) ישראלי בנושא [קולנוע](#)
- [אורי קליין](#), [חמישים הסרטים שכל \[קולנוע\]\(#\) חייב לראות](#), באתר [TheMarker](#), 16 באפריל 2017

הערות שוליים | [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

- ¹ [מילון בניין ערים \[תכנון מרחבי\] \(תש"ד\)](#), באתר [האקדמיה ללשון העברית](#).
- ² [לקפוץ מעלה אל: 2](#) על פי הערך [קולנוע](#) בויקימילון.
- ³ ^א [מילון חינוך \(תשכ"ב\)](#), באתר [האקדמיה ללשון העברית](#).
- ⁴ ^א [פירוש המילה סרטי קולנוע באנגלית](#), באתר <https://www.wellisch.co.il>.
- ⁵ ^א בני בן-דוד וסנדרה מאירי, מבוא להוויה הקולנועית, מבוא לתיאוריות קולנועיות, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2016, מסת"ב. [978-965-06-1508-6](https://www.wellisch.co.il)

6. [^] [מהו עיקרון התמדת הראייה?](#) ,
באתר [אנציקלופדיה אוריקה](#).

7. [^] אנדרי טרקובסקי, תרגום: מרוסית: סיון
בסקין, התחלה, **לפסל את הזמן**, רמת
השרון: אסיה, 2013, קולנוע: סדרה בעריכת
רבקה יוגב.

8. [^] חנה הרציגי, תרגום: מרוסית: סיון בסקין,
קולנוע וספרות: "מה שרומן יכול לעשות וסרט
לא (ולהפך)", **"המדיום באמנויות: סוגיות
אסתטיות ותרבותיות**, רעננה: האוניברסיטה
הפתוחה, 2015, מסת"ב-[978-965-06-1482-9](#).

9. [^] שני סרטים ידועים וחשובים שלו הם **חייו
של כבאי אמריקאי** ו**שוד הרכבת הגדול** שהיה
להצלחה מסחררת.

10. [^] [The End of Hand-Drawn Animation?](#)
(הקישור אינו פעיל, באתר
showbizdata.com

11. [^] [סוכנויות הידיעות, שוברי קופות:
הנסיכה הקסומה](#), באתר [ynet](#) 13 בדצמבר
2009

12. [^] [אולפני פיקסאר זכו בפרס מפעל חיים](#) ,
באתר [nrg](#), 7 בספטמבר 2009

13. [^] [אן תומפסון](#), [FIX Gods](#), באתר
[Wired.com](#), פברואר 2005 (נלקח מגיליון
13.02)

14. [^] Mast, Gerald; and Marshall
Cohen, editors. *Film Theory and*

Criticism: Introductory Readings, Third Edition. Oxford University Press, 1985.

היסטוריה של הקולנוע

50 שפות

ערב •

שיחה •

קריאה •

עריכת קוד מקור •

עריכה •

גרסאות קודמות •

כלים

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•





עיינו גם בפורטל



פורטל הקולנוע הוא השער
ל**סרטים**, ל**יוצרים**,
ל**פסטיבלים**, ול**היסטוריה** של
עולם הקולנוע.

ה**היסטוריה** של **הקולנוע** היא העיסוק בהתפתחותו של
הקולנוע בהיבטים **ההיסטוריים**, **הסוציולוגיים**, **האמנותיים**,

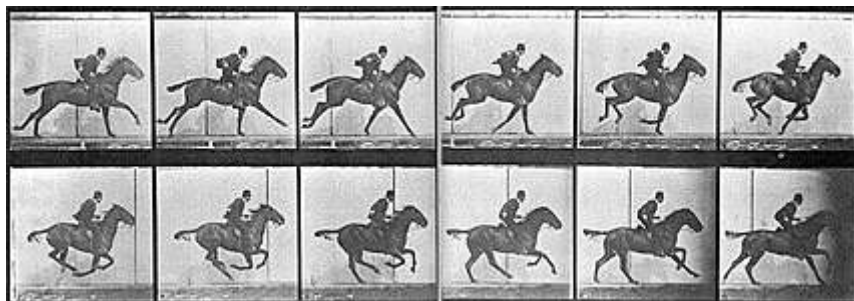
[התרבותיים](#) וה[טכנולוגיים](#). כבר מראשיתו היה הקולנוע תחום רחב השפעה ובעל מספר תפקידים חברתיים; הקולנוע הוא ענף יצירה אמנותית עצמאית, בעלת מאפיינים ייחודיים, אך גם [אמצעי תקשורת](#) [המונים](#) ואמצעי [בידור פופולרי](#). ההתקדמות האמנותית והתרבותית של הקולנוע, הייתה פעמים רבות תלויה בחידושים טכנולוגיים או באירועים היסטוריים, שתרמו כל אחד בתורו להתפתחות התחום.

ההיסטוריה המוקדמת של הקולנוע והתבססות מאפייניו המרכזיים, התרחשה לרוב ב[אירופה](#) וב[ארצות הברית](#), אולם, עשייה קולנועית הייתה מאז ומעולם בכל רחבי העולם, והשפה הקולנועית נבנתה והשתכללה על [יוצרי קולנוע](#) רבים ומגוונים, מתרבויות שונות ומדינות שונות.

תעשיית ה[סרטים](#) של [הוליווד](#) הייתה ועודנה גורם משמעותי בתעשיית הקולנוע העולמית ומהווה מרכיב דומיננטי בהיסטוריה של התחום. חלק ממאפייניו של הקולנוע, כפי שאנו רואים אותו כיום – הושרשו לפעמים בשל סוגיות פוליטיות וחברתיות הקשורות ב[היסטוריה של ארצות הברית](#), ומהוות חלק אינטגרלי בתולדות היצירה הקולנועית. מכיוון שהקולנוע כבר בימיו הראשונים יועד לבידור ההמונים, התקיים שיח על האופנים בהם הוא משפיע על [החברה](#), או על השיטות בהן ניתן לרתום אותו ל[הבניה](#) של [דעת הקהל](#).

שלהי המאה ה-19 וראשית המאה ה-20: ראשית הקולנוע [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

המצאות וחידושים מוקדמים [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

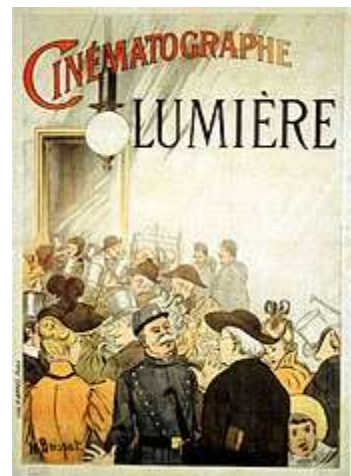


הבסיס להמצאת הקולנוע הוא בשלל המצאות, רבות מהן בתחום ה**צילום**; **ממציאים** שונים ברחבי העולם התחרו זה בזה על יצירת תצלומים חדים ומדויקים יותר, כמו גם על פישוט והוזלת תהליכי הצילום.^[1] אולם המצאת הקולנוע היא בשל פיתוח היכולת ליצור **אשליה** של **תמונה נעה**, המכשירים הראשונים שאפשרו זאת, היו בעיקרם לשעשוע ובידור, כמו ה**קינטוסקופ**, **פנס הקסם** וה**פנקיסטיסקופ**, וכבר אז נטעו את היסודות הבידוריים של ענף הקולנוע.^[2]

אדוארד מויברידג' (1830–1904) היה החלוץ ליצור תמונה נעה מאוסף של תמונות **סטילס**. בשנת 1872 ניסה איש העסקים **לילנד סטנפורד**, **מושל** מדינת **קליפורניה** לשעבר לפתור חידה העתיקה בנוגע לתנועת הסוסים – האם ישנו רגע בדהרת הסוס בו עוזבות כל **פרסותיו** את הקרקע והוא אינו נוגע באדמה. לפתרון הבעיה, הניח מויברידג' סוללת

מצלמות שצילמו סוס דוהר. לצפייה בתמונות פיתח את [הזואופרקסיקופ](#), שאפשר להריץ אותן במהירות זו אחר זו.^[3]

המצאת המקרן והמצלמה [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
1895: צרפת – ההקרנה של האחים לומייר [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)



האחים לומייר וכרזה של סרטי האחים לומייר מ-1895.

[האחים לומייר](#) (לואי ז'אן, [1864–1948](#); אוגוסט מארי לואי ניקולא, [1862–1954](#)) נולדו ליד העיירה [בזנסון](#) שבצרפת, אך גדלו בעיר [ליון](#). אביהם ניהל חנות לצילום ושני האחים עבדו בחנותו. לואי היה ה**כימאי** ואוגוסט המנהל. המהפכה של האחים לומייר, נבעה אפוא לא מהטכנולוגיה שפיתחו, אלא בשל השימושים פורצי דרך בהמצאות של אותה העת.

ראשית, הם היו הראשונים לצאת ולהסריט במרחב הציבורי, ושנית, את הסרטים שצילמו, הם הקרינו על פני מסך מול קהל.^[4] האירוע המכונן של המדיום החדש היה ב-28 בדצמבר 1890, כאשר האחים לומייר הקרינו בבית קפה בפריז מספר סרטים קצרים, כבני דקה, מעשה ידיהם, ביניהם "יציאה ממפעלי לומייר"^[א] ו"סעודת התינוקת"^[ב]. הסרטים הראשונים של האחים לומייר היו דומים באופיים והיו הסרטה בלונג-שוט של סיטואציות יום יומיות.^[5] אגדה אורבנית ידועה בעולם הקולנוע קשורה בסרט "רכבת נכנסת לתחנה"^[ג]. על פי הסיפור, כאשר הסרט הוצג לראשונה, הקהל חש כל כך מאוים על ידי התמונה המרגשת של רכבת בגודל טבעי, כשהיא מגיעה ישירות לעברם, עד כדי כך שחלק מהאנשים ברחו ממקומם.^[4]

כחלוצי אומנות הקולנוע, ביססו האחים לומייר את השפה האמנותית החדשה שרק החלה להתעצב. ההשפעות הראשונות על הראינוע נבעו מהאמנויות שהיו קיימות באותה העת; מצד אחד, אמנויות הציור והצילום השפיעו על השפה הוויזואלית של הסרטים הקצרים בבניית הפרספקטיבה, ויצירת עומק של הדמויות והעצמים בפריים. מצד שני, עוד לא התחדדו ההבדלים בין הראינוע ובין התיאטרון, כשבדומה לאמנות הבמה, נחשבו האירועים מחוץ לטווח הצילום "מאחורי הקלעים", ועל אף שטכנית ניתן היה להזיז את המצלמה אל דמות שנעה מחוץ לטווח התמונה, תפיסתית הדבר לא נעשה.^[6]

ארצות הברית – תומאס אדיסון / עריכת קוד מקור / עריכה

בארצות הברית, בשנת 1893, הציג הממציא תומאס אדיסון, יחד עם עוזרו ויליאם קנדי דיקסון, את הקינטוסקופ; מכשיר

אשר באמצעותו ניתן היה לצפות בסרטים על ידי השחלת מטבע ונעשו על ידי "תיבת הצצה" – קופסה מלבנית שהכילה את [מנגנון](#) ההקרנה, כאשר הצופה ראה את הסרט דרך [עדשת זכוכית](#) בראש המכשיר. צילום התמונות לקינטוסקופ נעשה גם הוא על ידי המצאה משותפת של השניים – [הקינטוגרף](#); מכשיר שאפשר לצלם רצף תמונות במהירות רבה.^[1] אדיסון אמנם הקדים את האחים לומייר בפיתוח מצלמת הקולנוע הראשונה והמקרן הראשון, אך בשל קשיים ברישום הפטנט מחוץ לארצות הברית, עקפו אותו האחים לומייר בטכנולוגיה מוצלחת יותר.^[1]

אדיסון ראה בקולנוע בעיקר כלי שעשועי, ובזה התמקדה מרבית עבודתו; אולם בחידושיו ובמעשיו השפיע על עתיד הקולנוע כולו. מבחינת השפה הוויזואלית, סרטיו של אדיסון היו גם הם קצרים מאוד ובעלי שוט אחד; אולם החידוש בסרטיו היה חיפוש היכולות הייחודיות של מצלמת הקולנוע וניסיון ליצירת אפקטים מיוחדים. בדרך זאת למשל, החלה להיבנות תשתית תפיסתית על היכולת של הקולנוע לשחק בחלל ובזמן – שלא כבתיאטרון לדוגמה.^[2] אדיסון גם הראשון שהשתמש בפורמט של 35 מ"מ לסרט הצילום, שהפך לפורמט הסטנדרטי והמקובל.^[3] בהמשך, התנהלותו של אדיסון בהיבט הכלכלי והמשפטי – גם תהיה המניע להגירה של העוסקים בתחומי הקולנוע מניו יורק לאזור לאס אנג'לס, ולהקמתה של הוליווד.^[4]

בין הסרטים שהפיק בתקופה זו, ניתן למנות את [הנשיקה](#) (1896), [חיו של כבאי אמריקאי](#) (1903) ו[שוד הרכבת הגדול](#) (1903).

התפתחות ראשונית של שפת הקולנוע [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)



צילום מתוך הסצנה בסרט "[מסע](#)

[אל הירח](#)" (1902).

ז'ורז' מלייס – פיתוח הקולנוע הנרטיבי [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

ז'ורז' מלייס (1861–1938) החל את דרכו כקוסם, מומחה באשליות. בעוד סרטי הראינוע הראשונים היו צילומי שוטים דוקומנטריים בודדים, מלייס השתמש בכלי החדש כדי לספר סיפור.^[9] מלייס היה חדשן ויצירתי, ושכלל את השימוש בראינוע במגוון צורות: הסרטים שלו כללו תפאורות ססגוניות, אפקטים מיוחדים ופעלולי מצלמה, הסיפורים היו סיפורי מדע בדיוני ופנטזיה והיו אף סרטים שצבע בצבע. הצילום של מלייס היה בדומה לסרטים של האחים לומייר – לונג שוט של המתרחש ללא תנועת מצלמה וללא עריכה בתוך הסצנה (בדומה לצפייה בהצגת תיאטרון), אולם החידוש בסרטיו היה החיבור בין הסצנות כדי ליצור סיפור.^{[9][10]}

[אדווין סטנטון פורטר](#) – [חידושים בצילום ובעריכה](#) / [עריכת קוד מקור](#) / [עריכה](#)

[אדווין סטנטון פורטר](#) (1870–1941) היה במאי בחברה של [תומאס אדיסון](#), ונחשב לאבי [העריכה הקולנועית](#); סרטו "[שוד הרכבת הגדול](#)" (1903) נחשב לנקודת ציון דרך משמעותית בתולדות תעשיית [הקולנוע](#).

1900–1940: [עיצוב השפה הקולנועית](#) / [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

ד. וו. גריפית / [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)




תמונה מהסרט "[הולדתה של אומה](#)": [השתוללות אנשי הקו קלוקס קלאן](#)
📺 ערך מורחב – [ד. וו. גריפית](#)

הקולנוע זכה לדחיפה גדולה בשל יצירתו של הקולנוען האמריקני [ד. וו. גריפית](#). גריפית התחיל את הקריירה הקולנועית שלו בתור שחקן, אך מהר מאוד התחיל גם לצלם ותוך זמן קצר גם קיבל הזדמנות לביים. סרטיו הראשונים היו במסורת שהייתה באותם ימים, סרטים קצרים בני כמה דקות לרוב ללא עריכה אלא הדבקה פשוטה עם עלילה סימבולית בלבד.

בשנת [1915](#) ביים את סרטו הראשון החשוב "[הולדתה של אומה](#)". הסרטי, בכיכובה של [ליליאן גיש](#), עסק במלחמת האזרחים האמריקאית. במקור הסרט נקרא גם "עם שבטי הקו קלאקס קלאן" ולמעשה עסק בכח הלבן הגזעני במלחמת האזרחים. הסרט יצר למעשה את שפת הקולנוע כפי שאנו מכירים אותה היום. הבנייה הדרמטית של סצנות, השימוש בקלוז אפ כדי ליצור הזדהות רגשית, הקונספציה שאחרי שוט של אדם מסתכל יבוא הדבר שהוא רואה וכו'. קשה לאמוד את התרומה העצומה של הסרט הזה להתפתחות הקולנוע. מדובר ביצירה שהולידה את הקולנוע. שנה לאחר הסרט הזה ובעקבות התקפות חוזרות ונשנות על גזענות מביים גריפית את "[אי-סובלנות](#)" (1916) שעוסק במעשי אי-סובלנות בהיסטוריה. בסרט ארבעה סיפורים, אחד בארצות הברית של אותה תקופה, השני בבבלי, השלישי מתרחש בפאריס של המאה ה-16 והאחרון מתרחש בפרובינקית יהודה בעת משפטו של ישו. הסרט כלל סצנות המונים ותפאורות בגובה עשרות מטרים, מצלמות שהועלו עם מעליות, ועוד המצאות רבות שהופכות את הסרטי, שאורכו 163 דק' לתצוגת איכות קולנועית כבר ב-1916.


צ'ארלי צ'פלין [[עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]

 ערך מורחב – [צ'ארלי צ'פלין](#)

פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה והשלימו אותו. ייתכן שתמצאו פירוט בדף השיחה.

הקולנוע הסובייטי – אפקט קולשוב והמונטאז' [[עריכת קוד](#)

[מקור](#) | [עריכה](#)]

 ערכים מורחבים – [קולנוע סובייטי](#), [אפקט](#)


[קולשוב](#)

[הקולנוע הסובייטי](#) של אותם ימים מתחיל למעשה בניסוי מפורסם שעורך קולישוב עם השחקן הרוסי איוון מוז'וחין. בניסוי מצלם קולישוב את מוז'וחין כאשר הוא מביט לתוך המצלמה ללא [הבעת פנים](#) כלל (כלומר ללא הבעת רגשות ברורים) במקביל הוא מצלם מגוון של שוטים כגון אישה רעבה ללחם, אלמנה, צלחת מרק, ילדים משחקים וכו'. בחדר העריכה הוא מדביק את השוטים לפרצופו של מוז'וחין. בבדיקה מול קהל מגלה קולישוב שהצופה משליך את רגשותיו על פניו של מוז'וחין, וכך כאשר הקהל צופה באלמנה בוכה ומיד לאחריה במוז'וחין הרי שהוא נראה לצופה בוכה או עצוב. תפיסה זו הביאה את קולישוב לקבוע שהמהות של שוט לא נקבע על ידי השוט עצמו אלא ממיקומו היחסי, כלומר השוטים שבאים לפניו ואחריו.

[סרגיי אייזנשטיין](#), אחד מתלמידיו, מצמצם את הרעיון עוד יותר וקובע שהמהות של שוט נקבעת בעצם בקאט. רעיון זה מביא לפיתוח תאוריית המונטאז' הקולנועי. אזיינשטיין הופך להיות יוצר קולנוע מוערך בזכות אותה [תאוריה קולנועית](#) שבאה לידי ביטוי בסרטים כגון "שביתה" (1925), "[אוניית הקרב פוטיומקין](#)" (1925), "[אוקטובר](#)" (1927), "[אלכסנדר נבסקי](#)" (1938), "[איוון האיום](#)" (1938) ועוד.

מלבדו פעלו באותה תקופה עוד מספר יוצרים בולטים, אחד מהם היה [דג'יגה ורטוב](#) שפירוש שמו ברוסית הוא "גלגל מסתובב". ורטוב התעסק בעיקר בתחום שהיום מוגדר כדוקומנטרי (בזמנו טרם הומצא המונח) וטען שמטרת הקולנוע היא להציג את האמת שקולנוע עלילתי הוא בעצם אשליה בורגנית שמטרתה לפגוע בפועלים. סרטו המפורסם ביותר הוא [האיש עם מצלמת הקולנוע](#) שיצא בשנת 1929

וזכה להצלחה רבה. ° שנים אחר כך ביים את שלושה שירים על לבין והביא בעצם לסוף הקריירה שלו. בברית המועצות של אותם ימים היה ניסיון לדבר על האומנות בכלל והקולנוע בפרט כעל דבר שלא המוזה היא זו שאחראית לו אלא מספר חוקים שניתן ללמוד אותם וזאת כחלק מתפיסת העולם הקומוניסטית. בהשראת התפיסה הזו אייזנשטיין כתב למעלה מ-100 ספרים שבהם הוא מסביר כיצד ניתן לעשות קולנוע.

הקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני [עריכת קוד מקור | עריכה]
 ערכים מורחבים – הקולנוע האקספרסיוניסטי
הגרמני, סרטים ובמאים מהז'אנר

התקופה האקספרסיוניסטית בקולנוע נחשבת לאחד מהישגיה הראשונים. עד אותם ימים הקולנוע לא נטל חלק חשוב בעיצוב זרמים ותפיסות אומנותיות שולטות וזו בעצם הפעם הראשונה שבה הקולנוע היווה את עמוד השידרה של התקופה ואת אחד ממחולליה העיקריים. הסרט שנחשב לחלוץ הוא הקבינט של ד"ר קליגרי משנת 1920. כבר בסרט זה עוצבה תפיסת העולם של הקולנוע האקספרסיוניסטי, דרכי הצילום שלו, השימוש הרב בצללים, הצילום באולפנים, תפאורת הקרטון הבולטת, המשחק והאיפור המוגזם ועוד. אך סרט זה, למרות חשיבותו, איננו הסרט המרכזי מאותה תקופה. כבר בשנת 1922 מביים מורנאו את "נוספרטו" שהוא אחת מיצירות מופת של התנועה. בשנת 1927 מצטרף אליו פריץ לאנג מבכירי הבמאים בתולדות הקולנוע ומביים את יצירת המופת "מטרופוליס" שעוסק בעיר עתידנית שבה כלואים פועלים במרתפיה והם שאחראים לאנרגיה שמפעילה את העיר.

שני במאים מוכשרים אלה המשיכו לעבוד אם כי התרחקו מהתנועה שגם היא שרדה אך שנים מעטות. בשנים שלאחר מכן לאנג מביים את [הטרילוגיה](#) של ד"ר מבוזה ואת [M](#) ואת סרטיו על הניבלוגנים שאחר כך שימשו שלא מרצונו את [המפלגה הנאצית](#). סרטיו עוררו עליו את זעמה של המפלגה ובמיוחד M שעסק בעיר הנתונה במרדף אחר פדופיל ורוצח ופושעיה מחליטים לשפוט אותו בדרכם. לאנג יוצא נגד התפיסה הזו וטוען שגם פדופיל רוצח זכאי למשפט צדק בבית דין. סרט זה וההקבלה הברורה למדי לאנשי ה-אס. אס. שכבר הסתובבו ברחובות [ברלין](#) קוממו עליו את המפלגה הנאצית והוא נמלט לארצות הברית ושם המשיך לעבוד. גורל דומה עבר גם על מורנאו שנמלט אף הוא לארצות הברית ושם ביים את יצירת המופת שלו "[זריחה](#)". בתקופה זו פעלו עוד מספר יוצרים חשובים בגרמניה כגון [ג'וזף פון שטרנברג](#) שביים את [המלאך הכחול](#) בכיכובה של [מרלן דיטריך](#), בשנת [1930](#) ועוד.

תקופה זו נחשבת לפורה במיוחד בקולנוע הגרמני אך היא גם התקופה שקדמה ל[היטלר](#). זיגפריד קרוקאור בספרו [מקליגרי ועד היטלר](#) טוען שכבר בתקופה זו ניתן לראות סימנים ראשונים של נאציזם מתקרב לגרמניה ואת המוכנות של הקהל הגרמני לרעיונות האלה. חשוב להבהיר שלא מדובר ברעיונות נאצים שבסרטים אלה, אלא בחשש שמתחיל לחלחל לתוך הקולנוע בסרטים דוגמת [המלאך הכחול](#) שעוסק בהתאהבות של מורה (השכל) בלולינית בקרקס (היופי) ובתהליך ההשפלה שהוא חווה בעקבות כך. הסרט רצוף בסצנות, כגון גזירת פאותיו של המורה, שיזכירו סצנות דוקומנטריות מהתקופה שעתידה לבוא על גרמניה.

שנות ה-20 וה-30: המעבר מראינוע לקולנוע] עריכת קוד מקור | עריכה




כרזה המבשרת על מהפכת




ה"שמענוע" - סרט מדבר ומזמר



אל ג'ולסון, בסרט "זמר הג'אז".
תידה בארה, מכוכבותיו המוקדמות של הסרט האילם, בסרט
"קלאופטרה" (1917)

עידן הראינוע טרום הפסקול [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
 ערכים מורחבים – [ראינוע](#), [רשימת סרטי](#)
[ראינוע](#), [רשימת שחקני](#) [ראינוע](#), [רשימת במאי](#)
[ראינוע](#)
פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט ב**[דף השיחה](#)**.

השנים הראשונות של הקולנוע כללו בעיקר סרטים קצרים ללא תנועות מצלמה או [עריכה](#). צלמים נשלחו למקומות רבים ורחוקים (ביניהם [ארץ ישראל](#)) על מנת לתעד אותם ולהביאם חזרה להקרנות. לאט לאט החלו הצלמים לפתח ולשכלל את הדרך שבה יצרו קולנוע. תנועות מצלמה נוספו, מצלמות הועלו ל**רכבות ואוניות** נוסעות. ^{[[דרוש מקור](#)]} מעניין לראות את ההבדל בין [הקולנוע האמריקאי](#) ל**קולנוע האירופאי** של אותם ימים. בעוד בארצות הברית צילם אדיסון בעיקר מופעי שעשועים (קרקסים, ענקים, גמדים, רקדניות וכו'), הרי שרבים מאנשי הקולנוע האירופאי יצא לשטח עם מצלמתם לצורך תיעוד המציאות. ^{[[דרוש מקור](#)]}

סרט מדבר ראשון – "זמר הג'אז" (1927) [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
 ערך מורחב – [פסקול](#)

מקובל להתייחס ל"[זמר הג'אז](#)" שהופץ בשנת [1927](#) על ידי [האחים וורנר](#), כסרט הראשון בליווי סאונד מסונכרן. סרט זה עשה שימוש בטכנולוגיית [הוויטפון](#) שהצליח לסנכרן בין המקרן לנגן התקליטים. תקליטים אלו היו באורך של עשר דקות בלבד ולכן, גם סרט זה לא היה מדבר במלואו שכן, המקרין נאלץ להחליף תקליט כל עשר דקות וכדי שהדבר יהיה אפשרי הסרט נוצר כך שעשר דקות ממנו היו מדברות

ועשר דקות שוב בשיטת הסרט האילום, כך בעצם רק חציו של הסרט היה מדבר. אך, בעוד שב"זמר הג'אז" נעשה שימוש ראשוני בסאונד מסונכרן בזמן דיבור (יותר מדויק, בזמן שירה) האחים וורנר כבר השתמשו בטכנולוגיה זו שנה קודם לכן, בסרט "דון חואן" אך בסרט זה נעשה השימוש בטכנולוגיה לאפקטי סאונד ומוזיקה בלבד. בגרמניה, שנת 1930 יצא לאקרנים הסרט "[המלאך הכחול](#)" סרט זה היה הסרט המדבר, המסונכרן, הראשון מתחילתו ועד סופו וכאן נולד [הקולנוע](#).

הראינוע דועך והקולנוע מזנק [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

עם כניסת הקולי, עבר הראי-נוע זעזוע עמוק. יוצרים מרכזיים בקהילה, לא חשבו שהכנסת הקול תצליח, אך התברר שהיא הייתה הצלחה אדירה, והאולפנים הגדולים הזדרזו להמיר את הכוכבים האילמים שלהם אל תוך המהפכה המדברת. מעט מאוד שרדו את המעבר. עם כניסת הקול לקולנוע, לא היה צורך בתנועות גוף מוגזמות שאפיינו את הראינוע, ורבים מהם נעלמו מעל מסך הכסף. הקולנוע המדבר יצר סוג חדש של קולנוע. [המחזמר](#), שהיה פופולרי מאוד [בשנות השלושים והארבעים](#), הוא סרט כאשר בתוך העלילה משולבים "נאמברים" מוזיקליים המבוצעים על ידי הכוכבים. [ג'ין קלי](#), [פרד אסטר](#), [ג'ינג'ר רוג'רס](#) הם רק חלק מן השמות שהיוו חלק מז'אנר זה. סרט המשחזר את תקופה הזו, וגם מחזמר בעצמו, הוא "[שיר אשיר בגשם](#)" בכיכובו של ג'ין קלי, שמציג את תקופת המעבר של הראי-נוע לקולנוע, ומאפשר הצצה משעשעת משהו אל מאחורי הקלעים של העשייה ההוליוודית באותה תקופה.

השלכות שילוב הפסקול על התעשייה/עריכת קוד
מקור / עריכה



מכשיר הוויטפון

המעבר לקולנוע המדבר לא היה קל. חלק מגיבורי הסרט האילים לא הצליחו לצלוח אותו. צ'פלין לדוגמה לא הוציא סרט מדבר במשך כמה שנים אחרי המצאת הטכנולוגיה, בגלל החשש לגבי התאמתו למימד החדש. כוכבים רבים שקולם במציאות לא התאים לדימויים הקולנועיים, פשוט חדלו לשחק. למשל גרטה גרבו סירבה לדבר בקולנוע במשך שלוש שנים, וזאת עקב מבטאה הכבד באנגלית וקולה הגרוני העמוק. בסופו של דבר התפקיד שבו דיברה היה תפקיד של זונה גרמניה, ולכן קולה התאים. למרות זאת היא סירבה לשחק תפקידים של אמריקאיות עד 1941, אז שיחקה לראשונה אישה אמריקאית, אלא שהסרט נכשל והיא חדלה לשחק. בעיה נוספת שהביא איתו הקולנוע המדבר הייתה בכך שהמצלמות הרעישו, ולכן היה צורך לאטום את המצלמה בחדר מיוחד, דבר שהחזיר את המצלמה לתקופה הסטטית שבה לא יכלה לזוז. במאים רבים סירבו לעבוד כך והעדיפו לביים סרטים אילמים. תיאור מעניין של התקופה נמצא בסרט "שיר אשיר בגשם".

ציוני דרך נוספים [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
המעבר מקולנוע בשחור-לבן לצבעים [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

ערך מורחב – [צביעה של סרטי קולנוע](#)
פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה והשלימו [אותו](#). ייתכן שתמצאו פירוט בדף השיחה.
סרט אנימציה ראשון באורך מלא – "שלגייה ושבעת הגמדים" (1937) [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

ערך מורחב – [וולט דיסני](#)
פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה והשלימו [אותו](#). ייתכן שתמצאו פירוט בדף השיחה.

שנות ה-20 וה-40: תור הזהב של הוליווד [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

ערכים מורחבים – [קולנוע הוליוודי](#)
[קלאסי](#), [עלייתה של הוליווד](#)

הרקע להקמת הוליווד [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

הקולנוע ה**הוליוודי** החל את דרכו יחד עם הקולנוע עצמו. הוליווד עצמה הוקמה בתחילת [שנות ה-20 של המאה ה-20](#), כשיוצרי ה**ראינוע** נדדו מערבה. שם קבוצה מהם רכשה אדמה מבעליה ששם היה הוליווד, והחליטו להשאיר את השם. הוליווד הייתה במקום מושלם למגוון של לוקיישנים שונים. החל מהנוף ההררי מצפון, הים במערב, ההרים והמדבר במזרח, ועמקי קליפורניה הפוריים. אנשי הראינוע התבססו שם, והחלו לצלם סרטים קצרים רבים. במהרה התגבשו גיבורים קבועים לסרטים שכל אחד מייצג דמות אחת "הילדה הטובה" - [מרי פיקפורד](#), "הגיבור הנאה" ([דאגלס פיירנבקס](#)) "הנווד" ([צ'ארלי צ'פלין](#)) כמו גם מגוון דמויות שנחשבו פרועות

בשנות ה-20 כמו "טורפת הגברים", ועוד. שהפכו לחביבי הקהל, וייסדו את תופעת הכוכבות, סרטים בכיכובם נעשו בצורה סדרתית, עם עלילות פשוטות שישרתו את האשליה שיצרו בעיני הקהל. והם היו הצלחה.

התבססות הוליווד כמעצמת קולנוע עולמית [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט ב**דף השיחה**.

שנות השלושים והארבעים אופיינו בזרם נוסף, ה"[פילם נואר](#)" שהושפע מזרם האקספרסיוניזם הגרמני. אב הזרם נחשב להיות בילי ויילדר עם סרטיו המצליחים "ביטוח חיים כפול" ו"שדרות סאנסט" שגם הוא מדבר על המעבר הקשה מריאנוע לקולנוע. עוד אחד מהבמאים הבולטים של זרם זה, הוא [פריץ לאנג](#), שברח מפני היטלר לאחר שזה ביקש לעשות אותו במאי סרטי תעמולה שלו.

[הוליווד](#) נקנתה על ידי חברת "American Mutoscope and Biograph Compan" אשר שלחה את יוצר הסרטים [דייוויד גריפית'](#) ליצור את סרטיו באזור יותר זול. עם הצלחת סרטיו של גריפית' החל לגדול התקציב הכלכלי אשר ניתן להפקת סרטיו, והחלו לבוא שחקנים וצלמים מפורסמים רבים לעבוד באזור. חברות הסרטים האחרות ניסו לחקות את מהלכה של חברת "ביוגראף", והפיקו את סרטיהם באזור של פרברי קליפורניה - הוליווד. במהרה, החל האזור לקבל תנופה כלכלית, מקומות העבודה התרבו ומספר המובטלים פחת באופן ניכר. התעשייה הקולנועית באזור התפתחה במהירות ובתי קולנוע הופיעו בכל רחבי ארצות הברית בזמן קצר, דבר

אשר גרם לעלייה בהשקעת ההפקות, כתוצאה מפוטנציאל הרווח שעלה.

בעקבות התפתחות הקולנוע, התפתחה גם תעשיית [המצלמות](#) – ייצור ושיווק. חברת [קודאק](#) הוקמה בשנת [1880](#) והפכה לחברת המפתח בשוק המצלמות והמסרטות. קודאק הקימה מפעלים בארצות הברית שהעסיקו עובדים רבים. עם התפתחות התעשייה הקולנועית האירופאית, רצו יוצרי הסרטים האירופאים ליצור סרטים ריווחיים, כמו בהוליווד, וניסו לחקות את התעשייה האמריקאית באמצעות שימוש באמצעים הטכניים שתרמו להצלחתה, וכך פנו אל חברת קודאק וחברות אמריקאיות נוספות. כתוצאה מכך, התפתחה הכלכלה האמריקאית מבחינת גידול בייצוא.

ז'אנרים, כוכבים ואולפנים [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

 ערך מורחב – [סוגה קולנועית](#)

פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט ב**דף השיחה**.

קוד ההפקה [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

 ערך מורחב – [קוד היז](#)

פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט ב**דף השיחה**.

המודרניזם בקולנוע – "האזרח קיין" (1941) [\[עריכת קוד](#)

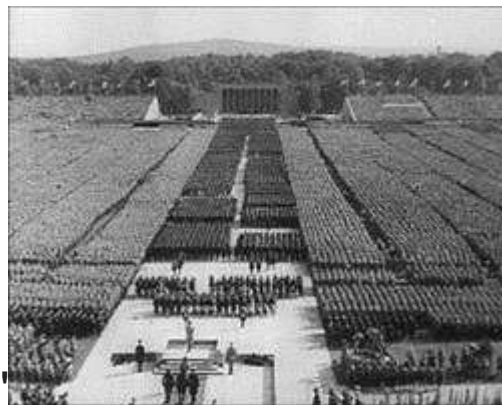
[מקור | עריכה\]](#)

 ערך מורחב – [מודרניזם](#)

פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט ב**דף השיחה**.

הקולנוע בזמן מלחמת העולם השנייה [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

הקולנוע בגרמניה הנאצית [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)




"[ניצחון הרצון](#)" בבימויה של [לני](#)

[ריפנשטאהל](#).

גרמניה הנאצית השתמשה בקולנוע ככלי תעמולה להפצת תפיבת עולמה לפני המלחמה ובמהלכה. על התעמולה היה אחראי [יוזף גבלס](#), אך ידוע שגם [היטלר](#) עצמו התערב בעשייה הקולנועית. במסגרת זו יצרו מספר במאים סרטי תעמולה שעסקו בדמותו של היהודי. המפורסמים שבהם הם [היהודי הנצחי](#) ו**[היהודי זיס](#)**, בבימוים של [פריץ היפּלר](#) ו**[וויט הארלן](#)** בהתאמה. הסרטים מציגים את היהודים כעם שפלי, אכזר שהתרבה והשתלט על אירופה. ידועה בעיקר סצנת הפתיחה של היהודי הנצחי שבה נראים מיליוני עכברושים בתעלות הביוב כשהם מכרסמים כל דבר שעומד בדרכם, הסצנה מתחלפת למפה שמתארת את התפשטותם לכל רחבי אירופה וכך בעזרת המונטאז' הסרט יוצר קישור ליהודי ולדמותו של היהודי באירופה. סרט נוסף ובעל השפעה מאותה תקופה הוא "[ניצחון הרצון](#)" של הבמאית [לני ריפנשטאהל](#), שעשה שימוש מחוכם במבע הקולנועי לחיזוק התעמולה הנאצית.

הוליווד בתקופת המלחמה [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**.
ייתכן שתמצאו פירוט ב**[דף השיחה](#)**.

הקולנוע באירופה לאחר המלחמה [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

הנאו־ריאליזם האיטלקי [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
 ערכים מורחבים – [נאו-ריאליזם איטלקי](#), [רשימת סרטי נאו ריאליזם](#)

היה זרם משפיע בקולנוע שנוצר ב**[איטליה](#)** בשלהי מלחמת העולם השנייה ודעך בתחילת **[שנות ה-50 של המאה ה-20](#)**. כראי למצב הקשה ששרר באיטליה שאחרי המלחמה, הנאו-ריאליזם עסק בעיקר בקשיי היום-יום של בן **[מעמד הפועלים](#)** ושאר המעמדות הנמוכים בחברה: ייאוש, עוני ותבוסות לאן שלא יפנה. העיסוק נעשה תוך הדגשת ההתנגשות שבין האדם לסביבתו, בין הסבל **[הרגשי](#)** של הפרט לבין המציאות הפיזית הקשה. הנאו-ריאליזם דגל ב**[ריאליזם](#)** קיצוני ובחשיפה בוטה של המציאות החברתית הקשה של אותה התקופה. מבחינה סגנונית הוא ניכר בהשקעה מינימלית בסגנון וב**[תפאורה](#)**, שהתבטאה בעיקר בצילום מחוץ לאולפן ובשימוש ב**[שחקנים](#)** לא-מקצועיים.

הגל החדש הצרפתי [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
 ערך מורחב – [הגל החדש הצרפתי](#)

היה תנועה קולנועית ב**[שנות השישים של המאה ה-20](#)**. סרטי הגל החדש הצרפתי נשאו לרוב אופי **[אקזיסטנציאליסטי](#)** ועסקו בנושאים כמו הדגשת תפקידו של היחיד בקבלת ה**[אבסורדיות](#)** שבקיום האנושי. המסרים עצמם לא הועברו רק

בעזרת תוכן הסרטים ועלילתם, אלא גם בעזרת טכניקות בימוי וצילום שונות וחריגות יחסית ששימשו כאמצעי אמנותי להעברת המסר ביצירה. הבמאים צילמו ברחובות, כשהם דוחים את רעיון הצילום באולפן.

שנות ה-50 וה-60: המלחמה הקרה ומלחמת וייטנאם [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

שנות החמישים והשישים, הביאו איתם גם שדרוג של ז'אנר ישן ואת [אלפרד היצ'קוק](#), אמן סרטי המתח והמסתורין. היצ'קוק פיתח את ז'אנר סרטי הדרמה והמתח לאין ערוך, ובחן את ערנות הצופה עם סרטיו, תוך שהוא מתמקד ביצרים האפלים ביותר של המין האנושי. עם סרטיו הגדולים נזכרים "[פסיכו](#)", "[חלון אחורי](#)" ו"[ורטיגו](#)". כמו כן הייתה תחייה קצרה של מחזות הזמר, והקומדיות הרומנטיות, שוב על רקע מלחמת העולם השנייה, הפעם החזית הייתה הרבה יותר אופטימית מבעבר. סרטי הראווה ההוליוודים הופקו בשנים אלו ועימהם נמנים "[חלף עם הרוח](#)", "[ספרטקוס](#)" של [קובריק](#), ו"[לורנס איש ערב](#)" של [דיוויד לין](#).

המלחמה הקרה והמקארתיזם [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#) 📖 ערך מורחב – [הרשימה השחורה של הוליווד](#)

בשנות [החמישים והשישים](#), תקופת [מלחמת קוריאה](#) ו**וייטנאם** והחלמת אמריקה מזוועות [מלחמת העולם השנייה](#), פרח ז'אנר [סרטי המפלצות](#). אמנם סוג זה של סרטים החל לפעול כבר בתקופת [הסרט האילם](#) (בין הבולטים שבהם: "[דרקולה](#)" ו-"[פרנקנשטיין](#)") , אולם מוראות המלחמה הציפו שוב את הפחד מה**קומוניזם**, ערכיות האומה האמריקנית והפחד מ**פצצת האטום** והקידמה הטכנולוגית. דבר זה

התבטא במיוחד בסרטים אלו, שזכו לשם "סרטי B" עקב נחיתותם הביצועית בעיקר. בין סרטים אלו נמנים "היצור מהלגונה השחורה", "גודזילה", "מתקפת הנשים הענקיות" וכו'. על אף נחיתותם, הטילו סרטים אלו ועוד רבים אימה בתקופה בה אמריקה ליקקה את פצעה.

תאוריית האוטר[[עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]

 ערך מורחב – [תיאוריית האוטר](#)

פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט ב**דף השיחה**.

עליית הפופולריות של הטלוויזיה[[עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]

 ערך מורחב – [טלוויזיה](#)


פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**. ייתכן שתמצאו פירוט ב**דף השיחה**.

שנות ה־70: הוליווד החדשה[[עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]

 ערך מורחב – [הוליווד החדשה](#)

ב**שנות השבעים**, לאחר ניטרול שיטת האולפנים שהייתה קיימת עד אז בהוליווד, קמו יוצרים חדשים שהביאו את קולות מלחמת וייטנאם למרקע. יוצרים כמו [פרנסיס פורד קופולה](#) ("[אפוקליפסה עכשיו](#)") ו**אוליבר סטון** ("נולד בארבע ביולי", "פלאטון") פתחו מחדש את הפצעים שהיו חבויים בתוך החברה האמריקנית. במקביל לסרטי המלחמה, צצו גם סרטי אנטי מלחמה, שתיארו את ימי מלחמת וייטנאם דרך עיני אלו שנשארו מאחור. אחד מהם היה המחזמר "[שיער](#)", שהיטיב לתאר את תרבות ה**וודסטוק** והסמים של **ילדי הפרחים** בשנים אלו.

הוליווד הספיקה להגיע לחלל כבר בסוף שנות השבעים בעיקר בזכותם של שני יוצרים מוכשרים. הראשון, [סטנלי קובריק](#), שיצר את "[2001: אודיסיאה בחלל](#)" והשני, [ג'ורג' לוקאס](#) שאך סיים את לימודיו, בסרט הראשון שהפך לתופעה, "[מלחמת הכוכבים](#)". לוקאס שכלל את הטכניקות שהיו מצויות באותה תקופה בהוליווד המסחרית לכדי אמנות, הקים את אולפן [האפקטים המיוחדים](#) ILM והחל את עידן שוברי הקופות.

שוברי קופות [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
 ערך מורחב – [שובר קופות](#)

במקביל, חברו הטוב [סטיבן ספילברג](#) החל במסלול דומה ועבד לפי שיטת שוברי קופות שממשיכה עד היום. כך, יצר ספילברג באמצע שנות השבעים את [מלתעות](#) ואת [מפגשים מהסוג השלישי](#). בתחילת שנות השמונים הוא יצר את "[אי.טי.](#)" וביחד עם חברו [ג'ורג' לוקאס](#) את [שודדי התיבה האבודה](#) שהחזיקו מעמד כשיאני שוברי הקופות במשך למעלה מעשור.

[שנות ה-90 והמאה ה-21](#) [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

הוליווד זינקה צעד גדול קדימה לקראת [שנות התשעים](#), הן מבחינת אפקטים ופעלולים שלא היו אפשריים עד אז והן מבחינת תעוזה וחדשנות. במאים כמו [קוונטין טרנטינו](#) ו**דייוויד פינצ'ר** הביאו לכדי אמנות את עידן הפופ וה-[MTV](#). כל אלו הם רק הבסיס להוליווד של ימינו, והשנים האלו השפיעו על יוצרים צעירים שממשיכים לפעול עד היום. הקולנוע פרץ גבולות גם אל [הפוליטיקה](#) וה**פרסום** - נשיאים, צבאות וארגונים השתמשו בקולנוע למטרות קידומם הפוליטי. (כך,

למשל, השתמש השלטון ב**גרמניה הנאצית** בסרטי **תעמולה**, במטרה להשפיע על דעות האזרחים).

כיום, התעשייה הקולנועית ההוליוודית עברה תהליך מוצלח של מסחור. מדי שנה מושקעים בה כעשרים מיליארד דולרים. בנוסף, **תעשיית הקולנוע האמריקאית** של ימינו מעודדת הגירה של אנשים בעלי הון להפקת סרטים, הקמת אולפנים ופיתוח התחום. נוצר גם עידוד הגירה של במאים, צלמים ושחקנים מוכשרים, על ידי אולפני סרטים ואוניברסיטאות כגון **UCLA**, המעודדת הגירה ומציעות אגרות עבודה ומלגות. כיום רבים מסרטי הקולנוע עתירי התקציב מיוצרים ב**הוליווד** ליד **לוס אנג'לס**, כמו כן יש מרכזים גדולים של אולפנים ב**בריטניה**, **צרפת** וב**מומביי** (לשעבר בומביי) שבהודו (המרכז מכונה גם **בוליווד**) ההתייחסות אל קולנוע היא כאל מדיום שמשנה ומגדיר מחדש את **האמנות**. ההתייחסות לקולנוע היא כאל פיתוח טכנולוגי תקשורת שמכניס לבתים הפרטיים את העולם החיצוני.

קולנוע פוסטמודרני **[עריכת קוד מקור | עריכה]**

קולנוע פוסטמודרניסטי התפתח כתגובה לקולנוע ה**מודרניסטי**.^[1] הוא כולל יצירות המבטאות את הנושאים והרעיונות של ה**פוסטמודרניזם** באמצעות שימוש בקולנוע. חלק מהמטרות של הסרט הפוסטמודרניסטי הן לחתור תחת המוסכמות המרכזיות של מבנה ואפיון נרטיבי, ולבחון את **השעיית הספק** של הקהל.^{[2][3][4]} בדרך כלל, סרטים כאלה גם מפרקים את הפער התרבותי בין אמנות גבוהה לנמוכה ולעיתים קרובות עוסקים בתיאורים אופייניים של **מגדר**, **גזע**, **מעמד**, **ז'אנר**, ו**זמן** במטרה ליצור דבר שאינו מציית לביטוי נרטיבי מסורתי.^[5]

עידן האינטרנט והסטרימינג [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**.
ייתכן שתמצאו פירוט בדף השיחה.

קולנוע עולמי עכשווי [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)
פרק זה לוקה בחסר. אנא [תרמו](#) לוויקיפדיה ו**השלימו אותו**.
ייתכן שתמצאו פירוט בדף השיחה.

ראו גם [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

- [פילוסופיה של הקולנוע](#)
- [תאוריה קולנועית](#)
- [מכון הסרטים האמריקאי](#)
- [היסטוריה של הקולנוע הישראלי](#)
- [תולדות האומנות](#)

לקריאה נוספת [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

- ג'רלד מסט וברוס פ' קאוויין, משה צימרמן (ע), **קיצור תולדות הקולנוע**, האוניברסיטה הפתוחה, 1996 (תרגום).
- ענר פרמינגר, **מסך קסם – כרונולוגיה של קולנוע ותחביר**, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1990.
- בני בן דוד, **הקומדיה הרומנטית האמריקנית: היסטוריה, אידיאולוגיה ומגדר**, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2014 ([גרסה מקוונת של הספר](#) (לבעלי הרשאה), באתר "[כותר](#)").
- תומס אלססר ובוועז חגין, **זיכרון טראומה ופנטזיה בקולנוע האמריקני**, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012 ([גרסה מקוונת של הספר](#) (לבעלי הרשאה), באתר "[כותר](#)").

- [דיוויד בורדוול](#), תרגום: [אמיר צוקרמן](#), כמו שמספרים בהוליווד: סיפור וסגנון בקולנוע מודרני, תל אביב: עם עובד, 2019. ([גרסה מקוונת של הספר](#) (לבעלי הרשאה), באתר "כותר").
- אנדרי טרקובסקי, תרגום: סיון בסקין, לפסל את הזמן, רמת השרון: אסיה, 2013 (תרגום) ([גרסה מקוונת של הספר](#) (לבעלי הרשאה), באתר "כותר").
- יגאל בורנשטיין, מעשי צפייה: על הנראה והלא-נראה בסרטים, מאגנס, 2019. ([גרסה מקוונת של הספר](#) (לבעלי הרשאה), באתר "כותר").
- ירון זליכה, ארבע-מאות המלקות וסרטים אחרים, הקיבוץ המאוחד, 2010. ([גרסה מקוונת של הספר](#) (לבעלי הרשאה), באתר "כותר").
- לורה מאלווי, תרגום: אילת אטינגר ואהד זהבי, מוות 24 פעמים בשנייה: להקפיא את התמונה הנעה, עם עובד. ([גרסה מקוונת של הספר](#) (לבעלי הרשאה), באתר "כותר").

קישורים חיצוניים [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)

[מיזמי קרן ויקימדיה](#)

 תמונות ומדיה בוויקישיתוף: [היסטוריה של הקולנוע](#)

- [מגוון כתבות על תולדות הקולנוע](#), באתר [אנציקלופדיה אוריקה](#)
- [היסטוריה של הקולנוע](#), באתר [אנציקלופדיה בריטניקה](#) (באנגלית)
- [היסטוריה של הקולנוע בקצרה](#), באתר אוניברסיטת ארקנסו (באנגלית)

• [Film History](#)  רשימת השמעה, באתר [יוטיוב](#), כתוביות בעברית.

ביאורים [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

- ¹ [יציאה ממפעל](#), סרטון באתר [יוטיוב](#)
- ² [סעודת התינוקת](#), סרטון באתר [יוטיוב](#)
- ³ [רכבת נכנסת לתחנה](#), סרטון באתר [יוטיוב](#)
- ⁴ [היום ידוע שכל הנראה באוסטריה \(אז: אוסטריה-הונגריה\) התבצעה הקרנה של סרטים מספר חודשים קודם לכן אבל התואר אבות הקולנוע נשמר לאחים לומייר. \[\\[דרוש מקור\\]\]\(#\)](#)

הערות שוליים [\[עריכת קוד מקור | עריכה\]](#)

- ¹ [לקפוץ מעלה אל: 1](#) ² ביל יאנה, [סרט קולנוע: שנת 1891](#), באתר [הספרייה הווירטואלית של מטח](#).
- ² [חנה הרציג, המדיום באמנויות: סוגיות אסתטיות ותרבותיות, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2015, עמ' 200–209.](#)
- ³ [אבי בליזובסקי, אדוארד מייברידג' – ממציא התמונות הנעות הראשונות](#), באתר "[הידען](#)", 9 באפריל 2012.
- ⁴ [לקפוץ מעלה אל: 1](#) ² [מי היו האחים לומייר, ראשוני המסך הגדול?](#), באתר [אנציקלופדיה אוריקה](#).
- ⁵ [לקפוץ מעלה אל: 1](#) ² ² ענר פרמינגר, [מסך קסם: כרונולוגיה של קולנוע ותחביר, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1995, עמ' 28–30.](#)

6. [^] [איתי נבו, האיש שהדליק את האור](#), באתר של [מכון דוידסון לחינוך מדעי](#), 11 בפברואר 2017.

7. [^] Geoffrey Nowell-Smith (ע), **The Oxford History of World Cinema**, New York: Oxford University, 1996 עמ' 22–24, מסת"ב [0-19-811257-](#) 2. (באנגלית).

8. [^] טום קרגנבילד, [איך מונפול הקולנוע של תומאס אדיסון הקים בטעות את הוליווד](#), באתר כלכלה קלה, 11 בפברואר 2019.

9. [^] לקפוץ מעלה אל: 2 ענר פרמינגר, **מסך קסם: כרונולוגיה של קולנוע ותחביר**, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1995, עמ' 30–33.

10. [^] רמי שלהבת, [11 שנה לסרט "המסע אל הירח"](#), שהוליד טכניקות קולנועיות חדשות רבות, במדור ["היום לפני במדע"](#) באתר של [מכון דוידסון לחינוך מדעי](#), 1 בספטמבר 2016.

11. [^] http://archive.org/details/betz_beyond-the-subtitle-remapping-european-art-cinema

12. [^] Hopkins, Susan (Spring 1995). ["Generation Pulp Australia"](#). *Youth Studies*. 14 (3): 14–19.

13. [^] Kretzschmar, Laurent (July 2002). ["Is Cinema Renewing Film-Itself"](#).

.(10) 6 .*Philosophy*

[.doi:10.3366/film.2002.0015](https://doi.org/10.3366/film.2002.0015)

Hutcheon, Linda (January 19, 1998)

[Irony, Nostalgia, and the "Postmodern"](#) .1998)

University of Toronto ."[Postmodern](#)

.English Library

[https://www.thefreelibrary.com/Representing+Postmodern+Marginality+in+Three+Documentary+Films.-a0204861632](#)

[https://www.thefreelibrary.com/Representing+Postmodern+Marginality+in+T](https://www.thefreelibrary.com/Representing+Postmodern+Marginality+in+Three+Documentary+Films.-a0204861632)

[hree+Documentary+Films.-](https://www.thefreelibrary.com/Representing+Postmodern+Marginality+in+Three+Documentary+Films.-a0204861632)

[hree+Documentary+Films.-](https://www.thefreelibrary.com/Representing+Postmodern+Marginality+in+Three+Documentary+Films.-a0204861632)

[a0204861632](https://www.thefreelibrary.com/Representing+Postmodern+Marginality+in+Three+Documentary+Films.-a0204861632)

الفصل الثاني

مقالات متخصصة في السينما العبرية والفلسطينية

הקולנוע כהיסטוריה/ שלמה זנד

השאלה המרכזית המנחה את הפרק הראשון של "הקולנוע כהיסטוריה" של שלמה זנד היא – האם ניתן לנתח ולחקור היסטוריה בעזרת שימוש בקולנוע? כלומר, האם ניתוח של סרטים עלילתיים תקופתיים, יומני קולנוע וסרטים תיעודיים יכול ללמד את חוקר ההיסטוריה אודות האירועים ההיסטוריים המתוארים בהם.

על-פי זנד, העיסוק בקולנוע בחוגים האקדמיים נחשב תקופה ארוכה כלא-לגיטימי ובלתי-מעמיק, בין היתר בשל הניחות הבידורי שנקשר בו והנטייה המסורתית להסתמך על תעודות ומסמכים כתובים. צמיחת התקשורת האלקטרונית ושלל התמורות הטכנולוגיות אשר אפיינו את הציוויליזציה האנושית לאורך המאה העשרים הובילו לתחילתו של שינוי הכרחי בגישת האקדמיה באשר לשימוש במוצרי תרבות שאינם כתובים וביניהם בקולנוע. עם זאת, לאורך מחציתה הראשונה של המאה העשרים, הוסיפו חוקרי ההיסטוריה לגלות ספקנות מסוימת באשר לשימוש בתמונה הנעה.

אילו מאפיינים בקולנוע יכולים להוות חיסרון למחקר היסטורי, ולחילופין אילו מאפיינים מהווים יתרון?

ראשית, מתוקף היותו רצף מהיר של תמונות מרצדות, לא אפשר סרט הקולנוע לחוקר ההיסטוריה את הפנאי אשר היה דרוש לו לעצירה, ריחוק מהתוכן, שקט ומחשבה. בנוסף, עד שהומצאה טכנולוגיית הוידיאו, האפשרות הטכנית לנווט קדימה ואחורה בחומרים מצולמים הייתה אך ורק בידי הטכנאי המקרין, בו היה תלוי

ההיסטוריון במידה והחליט להשתמש בחומרים מצולמים – החלטה שפירושה היה השקעת ממון בלתי מבוטל. רק לאחר שנסתיימה הקרנת הסרט, בו צפה באופן פסיבי כאחד האדם, יכול היה ההיסטוריון לשבת, להגות בחומרים ולהעלות את מחשבותיו על הכתב, והוא נאלץ להשתמש לשם כך בזיכרונו בלבד.

שנית, חוקר ההיסטוריה היה מודע לכך שהסרט בו צפה הינו תוצר מניפולטיבי, מגמתי, אשר הושפע ועוצב על-ידי צלמים ועורכים. נראה גם כי יומני החדשות ותצלומי הסרטים הדוקומנטריים לא הצליחו באמת לתפוס את האירועים ההיסטוריים המרכזיים, החשובים והמשמעותיים. העדויות החזותיות שנלכדו בעדשה היו בדרך-כלל פשטניות, ולמעט כמה עדויות תרבותיות הנוגעות לשינויים בלבוש, תחבורה, תכנון ערים וכדומה, לא ראה בהן חוקר ההיסטוריה השמרן מקור יעיל לתיעוד היסטורי.

משהלך וגדל היקף ניתוח הקולנוע כעדות היסטורית, ובעיקר ניתוחם של סרטים עלילתיים-פיקטיביים, עלו קשיים נוספים אשר נבעו מאופי הז'אנר. ראיית הקולנוע כמדיום תקשורת המבוסס על שפה טכנית הייחודית רק לו, הדורשת למידה והתמחות, עוררה הסתייגות ורתיעה בקרב ההיסטוריונים הזהירים, אשר לא נטו להשקיע את מרצם וזמנם בלמידה הדרושה לניתוח והבנת הקולנוע. רבים מהם התקשו לראות בסרטים הפיקטיביים ראויים למחקר היסטורי בשל העדר הכלים הטכניים הנחוצים לפירושם וחוסר היכרות רצינית עם השפה הקולנועית המשתקפת בהם.

קושי נוסף שעמד בפני חוקרי הקולנוע היה עניין הערכים האסתטיים הגלומים בסרט, הנחשב מוצר אמנותי על-אף טבעו התעשייתי. האלמנטים הצורניים המעצבים את העלילה הקולנועית, הכוללים לעתים גם מבנים סותרים הגוררים פרשנויות נוגדות, הקשו על החוקרים לראות בסרט עדות היסטורית מהימנה. היסטוריונים

רבים התקשו להפריד בין האלמנטים האסתטיים ואלו האינפורמטיביים והערכיים בחקר הסרט, שכן הפרדה מוחלטת בין השניים אינה אפשרית. בנוסף עלו תהיות אודות הקשר בין עומק ומורכבות היצירה הקולנועית וחוסר היכולת של החוקר, המחפש אחר עדויות ברורות, לזקק ממנה מסר חד-משמעי.

לעומת זאת, גולמו בקולנוע יתרונות ודאיים עבור חוקר ההיסטוריה. ויליאם יוז הדגיש את יתרונותיה של התמונה הנעה ביכולתה לשעתק את המציאות הפיסית עצמה. המסרטה קולטת יסודות ויזואליים שהעין האנושית אינה מסוגלת להבחין בהם ולזהותם, ומשמרת אותם. גם אם כל תיעוד קולנועי מכיל בתוכו מניפולציה זו או אחרת של עריכה, בכל-זאת יש בו היבט של אובייקטיביות המיטיב לשמר את "היצוניות הדברים".

בנוסף, המסרטה, שלא כמו המצלמה, במקביל לתיעודה את המרחב, מסוגלת לקצוב את הזמן. המסרטה היא מכונה-שעון שבאמצעותה אנו מסוגלים לשחזר סדר פעולות עוקב. לכן סרטי החדשות, יומני הקולנוע וסרטי איסוף תיעודיים, גם אם הם מזייפים ומעוותים את העולם הנקלט, בכל זאת עשויים לשמש חומרי גלם חשובים לכל היסטוריון.

האם גם סיפורים פיקטיביים, כגון סרטים עלילתיים יכולים להיחשב כמסמך היסטורי?

משהפך הקולנוע בהמשך למקור היסטורי לגיטימי החל רווח השימוש בחומרים מצולמים פיקטיביים לצד אלו התיעודיים והתעורר קושי נוסף. בחלק מהמחקר הקולנועי רווחה הנטייה לייחס עדיפות עליונה לקריאת הסאב-טקסט, המסר הסמוי הטמון כביכול בסרט, ולהתעלם כמעט לחלוטין מהרבדים המפורשים יותר הקיימים בו. מהלך זה אפשר לחוקר להגדיל את יכולתו לשאוב מן הסרט במחקרו, אך הסיכוי שכתוצאה מכך "ישתנה" הסרט ויומצא מחדש

היה כמעט ודאי. הסרט איבד בעקבות זאת את קיומו האובייקטיבי וניתוחו הפך שרירותי ונתון לגחמות החוקר יותר מאשר בעבר. כתוצאה שיקף לעתים חקר הקולנוע את התמונה אותה ביקש חוקר הקולנוע לראות ולא בהכרח את זאת הקיימת בסרט באופן מפורש. עם זאת, לטענת החוקר מרק פרו, מהווה הקולנוע עדות היסטורית מעצם קיומו – הוא מצביע על אופנות רווחות בתרבות ועל אופני מחשבה התואמים תקופות היסטוריות. בעיני חוקרים שפנו לקולנוע הפיקטיבי, כמו מרק פרו שהיה הראשון לעשות כן, נתפש הסרט כמוצר תרבותי שהוא תעודה על עולמם ומסגרות חיהם של יצרניו. הייצור הקולנועי, ככל ייצור תרבותי, מכיל תמיד רכיבים אידיאולוגיים או פוליטיים שחשיפתם תורמת להבנה טובה יותר של המציאות ההיסטורית הנחקרת. לדידו של פרו, שאיפות, חלומות ואמונות האדם, מוצאים ביטוי בעבודות הפופולאריות של יצרני הקולנוע, וכל התעלמות מהם תהיה ויתור על התוודעות אל פן חשוב בתרבות המאה העשרים. סרטי, בין אם הוא דימוי של המציאות או לא, תיעוד או בדיון, סיפור אמיתי או המצאה טהורה – הוא היסטוריה. מה שלא קרה (ואפילו מה שאכן קרה) – אמונות, כוונות, הדמיון האנושי – הוא לא פחות היסטוריה מן ההיסטוריה בה"א הידיעה. לא רק הנרטיב הגלוי של הסרט אמור לשמש את ההיסטוריון אלא גם התת-טקסט הסמוי.

לדידו של יוז גם בסרטי פיקציה נשמרת תמיד ריאליות פיסית מסוימת שהייתה נמחקת מההיסטוריה אלמלא הקולנוע. מאות אלפי הסרטים מכילים נתונים רבים על העולם שהיה ואיננו, מבניינים שנעלמו ועד ג'סטות, פרטי ביגוד, ריהוט וסלנג.

מעצם העובדה שהקולנוע נצרך על-ידי ציבור רחב, הדוחה חומרים שאינם תואמים את הלכי-רוחו, הוא נעשה אינדיקאטור מרתק לנטיות עממיות ולטעמים קולקטיביים. בנוסף, דווקא בגלל אופיו הפופולארי וזמינותו, עשוי הקולנוע העלילתי לעזור לנו

לגלות צפנים תרבותיים וסתירות אידיאולוגיות הרווחים בתודעה
החברתית בזמן נתון.

כיצד מנתחים ומבקרים טקסט קולנועי כמחקר היסטורי? האם סרט
קולנועי הינו יצירה אוטונומית העומדת בפני עצמה או שמא כל
סרט הינו מסמך חברתי היסטורי, בעל הקשר חברתי היסטורי
שבתוכו הוא נוצר?

איתרון ופענוחן של מטאפורות, אלגוריות או מטונימיות בסרטי
קולנוע הם ממשימותיו החשובות של כל חוקר. זיהוי של ייצוגים
כלל-חברתיים המגולם בדרמה האישית, למשל, או אנלוגיות אינטר-
טקסטואליות שחשיפתן מורה על השקפות עולם שונות. אולם גישות
אלו המתעסקות בתת-הטקסט של הסרט אינן יכולות להוות תחליף
לקריאה פוליטית שיטתית של המסרים הגלויים של הטקסט עצמו,
במיוחד אלו המיועדים להגיע לקהל ולכבוש אותו. קריאה ביקורתית
מעין זו מחייבת את החוקר להביא בחשבון את המערכת התרבותית
והחברתית שבתוכה נוצר הטקסט הקולנועי וכן את אופיו של
הרפרטואר שמננו הוא זיקק את מסריו האידיאולוגיים.

הסרט הוא ראשית כל עדות, מסמך הנטוע בזמן. אך אין הוא
"משקף" תקופה ותו לא. לפני הכול הוא מבטא את הדעות ואת אופן
הראייה של סוכני תרבות המייצרים קולנוע. חשיבותו כתעודה
היסטורית מוקנית לו בהיותו תוצר מובהק של קולקטיבים מקצועיים,
ולא של יוצרים בודדים, וקרוב לודאי שהצריכה ההמונית שלו, כלומר
ה"הקשבה" המיוחדת אליו, גורמת שיהיה למתעד ומעצב חשוב של
האידיאולוגיות ההגמוניות.

מהו הקשר בין ההיסטוריון, הבימאי והסופר?

לדידו של וויליאם יוז, האמת של בימאי הקולנוע קרובה יותר לאמת של הסופר ולא לזו של ההיסטוריון, ואין לבלבל בין השתיים. האמת של הסופר (והבימאי) נובעת מדעות ואילו זו של ההיסטוריון אמורה להתבסס על עובדות. מידת מחויבותו של הסופר למסירת האמת אינה כמידת מחויבותו של ההיסטוריון. הסופר (או הקולנוען) יכול לסטות מייצוג האמת ובכל זאת ליצור ספרות גדולה (או קולנוע איכותי). ההיסטוריון נשפט על כל ממצא שהוא מביא, ואם אין בידו אסמכתאות לביסוס דבריו, הוא נפסל לחלוטין. האתיקה המקצועית המכוונת את ההיסטוריון שונה מהנורמות המנחות את הסופר או הבימאי, והיא מקרינה על מידת הנחישות שבמאמץ הסיזיפי לייצוג מצירות, שכידוע לא תתמסד לנו במלואה לעולם.

מהם ההבדלים או ההקבלות בין כתיבה על היסטוריה לבין יצירה קולנועית אודות היסטוריה?

פרו טען כי "הסרט ההיסטורי הוא לא יותר משכתוב קולנועי של תפיסת היסטוריה שנהגתה על-ידי אחרים", כלומר היצירה הקולנועית ההיסטורית הינה שכתוב באמצעים קולנועיים של הכתיבה המסורתית בנושאי ההיסטוריה. כמו כל יצירה קולנועית, גם סרט ההיסטוריה, למרות שהוא משחזר תקופה שונה מזאת בה הוא נוצר, הוא קודם כל מסמך המעיד על תקופת ייצורו. ב-1988 ערער עורך כתב העת *The American Historical Review*, רוברט רוזנסטון, על המוסכמות המפרידות בין כתיבה היסטורית וקולנוע היסטורי וטען כי הקולנוע ההיסטורי ראוי לא פחות מן הנרטיב הכתוב, וכי גם ההיסטוריוגרפיה הכתובה מתבססת על פיקציות ורבליות בעצמה. רוזנסטון טען כי מן הידועות היא שגם ההיסטוריון המקצועי משתמש בכתיבתו במודלים ספרותיים, קונבנציות של שפה ומבנים נרטיביים, ביצירתו את תמונת העבר, והם שטוענים אותה במשמעות. במובן זה הוא חופף לקולנוע ההיסטורי, ולכן יש לראות גם את האחרון כסוכן לגיטימי נוסף בעיצוב תודעה היסטורית. רוזנסטון

משווה את האתגר שמציב הסרט להיסטוריה הכתובה לאתגר בו העמידה בזמנו ההיסטוריה הכתובה את ההיסטוריה שבעל-פה.

בסופו של דבר, בשני סוגי ההיסטוריה (קולנועי וכתוב) האמת ההיסטורית אינה השתקפותה של המציאות אלא תהליך של יצירה. מה גם שלקולנוע, שהינו מדיום של תנועה, צבע וקולי, יש פוטנציאל ליצירת תובנות היסטוריות שהמילה הכתובה אינה יכולה להכילן, ולכן קיימת חובה להתמודד עם האתגר שהוא מציב. זאת ועוד, לטענת רוזנסטון הכתיבה ההיסטוריוגרפית מושפעת באופן לא מודע מהמתקפה הויזואלית של הקולנוע, וכך מטמיע הקולנוע בהיסטוריון צורות מבע חדשות.

ואולם יש הבדלים מהותיים בין הרומן ההיסטורי לקולנוע ההיסטורי, שמקורם באופני ייצורם וגם בצורות נוכחותם בתרבות, ולפיכך משתנה אופיו של הדיון. הקולנוע נוצר כתהליך מתועש ויקר ופעולתו על החושים שונה לחלוטין מהליך הקריאה האינטימי והנשלט יחסית. לקולנוע ההיסטורי מספר צופים העולה בהרבה על כמות קוראיו של הרומן ההיסטורי, הנחשפים במעמד קולקטיבי לתכניו. הקולנוע ההיסטורי אינו מאפשר התמודדות עקיפה או קלה עם מציאות העבר או אפילו דיון אמביוולנטי בה, שכן אופיו הויזואלי קשה ומשפיע יותר מבחינה רגשית ואופיו הדרמטי מצריך זאת.

מה פירוש המונח "זיכרון קולקטיבי" ומה הקשר של מונח זה לנושא של קולנוע כהיסטוריה?

המונח "זיכרון קולקטיבי", אשר פותח בשיטתיות על-ידי מוריס האלבוואקס כבר בשנות ה-20, הוא חלק ממנגנון מושגי מקובל המסייע בפענוח מערכות ארגון הידע והדימויים על העבר. לדידו של האלבוואקס, הזכרון הפרטי והאוטוביוגרפי ספוג ברכיבים שעובדו ונמסרו במסגרות החברתיות של הייצור התרבותי. הזיכרון הפרטי הוא

בעיקר תוצר של הבניה חברתית מכיוון שהוא יונק מזיכרונם של אחרים, הוא נשען על הידע שנצבר בחברה, וכל כולו מעוצב על-ידי מוסכמות כלליות, מסורות, דימויים ורעיונות שמשתכפלים בהיסטוריה. מכלול זה של רכיבי תרבות סביבתיים הוא הזיכרון הקולקטיבי שכפוף למערכת הצרכים החברתית. ובאותה מידה שהוא "מזכיר" הוא גם "דוחק" מידע לא רלוונטי אל נבכי השכחה. לכל קבוצה אנושית, משפחה, קהילה דתית או מעמד, יש אתרי זיכרון שלה שהפרט "זוכר" דרכם את האירועים המשותפים, את אלה שהוא עצמו השתתף בהם וגם את אלה שהתחוללו בלעדיו. מניתוח זה אפשר להבין שהזיכרון הקולקטיבי אינו סך-כול הזכרונות הפרטיים, אלא מאגרי ידע על העבר, ובהם השפה עצמה, שעליהם מעצבת תודעתו "הזוכרת" והנזכרת" של היחיד.

עם עלייתה של המדינה הלאומית הפך הזכרון הקולקטיבי ליעד מועדף על מתכנני התרבות. הזכרון הקולקטיבי שואב מאנדרטאות, מוזיאונים, תאריכים, טקסטים והלוויות ממלכתיות, שמות ערים, רחובות וכיכרות, ועוד למערכת חינוך החובה, המהווים נדבך מרכזי מרכזי בהווצרותה של הזהות הלאומית. הלאומיות, שהייתה מופשטת יותר מהזהויות הקהילתיות הקודמות לה, נזקקה לזכרון מעובד ואחיד, והיא טיפחה מסיבה זאת את "הזכרון הקולקטיבי".

בימינו, התקשורת האודיו-ויזואלית, הכוללת את הקולנוע, היא המעצבת הדומיננטית של "הזכרון הקולקטיבי". אם בעבר עוצבה ההזכרות הקולקטיבית על-ידי מוסדות מדינה וחינוך, הרי שהתקשורת האודיו ויזואלית של ימינו נשלטת על-ידי גופים פרטיים. הקולנוע היה סוכן של זכרון מתחילתו, ובדרך כלל ביסס את מה שהצופים כבר ידעו מקריאה. יצרני הקולנוע היו תלויים פחות במיסוד פוליטי ויותר בהון פרטי ולכן פיתחו אסטרטגיות ייחודיות לעיצוב הזכרון והשתדלו בדרך כלל להיטיב לשרת את השיח הלאומי. בעת מלחמות טיפח הקולנוע דימויים הרואיים של עברם הקולקטיבי של הלוחמים ובעתות שלום

הציג דרמות תקופל\תיות שהבליטו את ייחוד הלאום ולעתים אף את עליונותו. תחילתן של הפקות בינלאומיות היו לרועץ לזכרון הקולקטיבי הלאומי שכן החלו להופיע בסרטים מאפיינים חדשים שאינם תואמים את הזכרון הלאומי וכרסמו בו בעקביות.

בהקשר לספרו של אנדרסון, כיצד הקולנוע תורם להבניית הקהילייה המדומיינת?

דימויו החזותיים-קוליים של הקולנוע סייעו לדמיון העולם והקהילה המדומיינת בצורה מוחשית יותר מאשר המילה הכתובה. הקולנוע הפך את העולם המדומיין לקונקרטי מאוד וחיפה על חסרונותיו של העולם הכתוב, המופשט מדי. הוא הפך את ה"שם" של העבר המילולי ל"כאן ועכשיו" של תמונות מדברות ובכך חיזק את יכולתה של הקהילה לדמיין את עצמה ואת חבריה הנסתרים מעין. הנרטיבים הכתובים נחלשו ובסוף המאה ה-20 נראה כי רק הקולנוע והטלוויזיה יכולים להבהיר לצופים צעירים מדוע חיים הפרטיים קשורים למאורעות ולתהליכים כלליים שהתרחשו בעבר – ובכך לסייע להם בדמיון מקומם בקהילה הרחבה יותר אליהם הם שייכים. טקס ההליכה לקולנוע, בדומה לטקס הקריאה בעיתון, הינו פולחן רחב היקף המשותף לפרטים רבים השייכים לאותה קהילה דמיונית, והידיעה כי המונים צופים באותו סרט, והצפייה המשותפת באולם הקולנוע עם רבים מאותה קהילה, מאשרות ומחזקות את קיומה של הקהילה המדומיינת.^v

ראינועזן בין נווה צדק לאחוזת בית תל אביב ותאומי שלוש עד לילנבלום אחד והקיוסק השלישי של תל אביב.

סיור מימי הראינוע והתפתחות מהירה לסינמה וקולנוע.

מתוך האופוס האדיר שלו, חמש שעות של "ההיסטוריה של הקולנוע" (1998), יוצר ז"אן-לוק גודאר סרט בן 81 דקות, סרט מורכב, אינטלקטואלי ומעורר מחשבה בסגנונו המיוחד

של הבמאי הגדול.

"רגעים נבחרים" הוא מסה קולנועית אסוציאטיבית ואישית אודות הזוועות של המאה ה-20, נצחון הקולנוע ודעיכתו. הסרט, שתואר על ידי הבמאי כ"מלא חיים", הוא הרהור פוליטי ופיוטי על המגמות, המקורות והפערים בהיסטוריה של הקולנוע. גודאר יוצר קולאז' של מוסיקה, שירה, ציור וקולנוע, והופך אותם ביד חופשית ובדימויים מפתים לקינה מהורהרת ומרגשת לקולנוע ולמאה, לאמירה מרתקת שהיא יותר מסך כל חלקי היצירה המקורית.

"כמו ביצירה המקורית, הדימויים הקולנועיים והציוריים - שמוצאים מהקשרם המקורי, מעובדים, לובשים צורה חדשה - עוקבים אחד אחרי השני במטריקס צפוף של טקסטים כתובים ומדוקלמים. כמו תמיד, היכולת של המאסטר ליצור תמונה ומוסיקה עולה על החזון הפסימי שלו אודות מות הקולנוע. הסרט הוא תוספת מבורכת לקאנון שלו", כותב רוני שייב מ"וראייטי".

ז"אן לוק גודאר, אחד האמנים הגדולים, החדשניים ופורצי הגבולות בקולנוע העולמי, השתייך לקבוצה שהוותה את הגל החדש בקולנוע הצרפתי של שנות ה-50 ויסד, יחד עם ז"אק ריווט ואריק רוהמר, את כתב העת "מחברות הקולנוע". גודאר נולד בפריס בשנת 1930 וזכה להצלחה לראשונה בשנת 1959 עם "עד כלות הנשימה".

السينما في فلسطين (حيفا - تل أبيب)

תחילת ראינוע ביפו, ראשוני אנשי הראינוע ביפו היו האחים לומייר מליון בצרפת, היה להן מפעל ששכפל סרטים, יצור ועוד, בשנת 1890 הם שולחים לארץ ישראל את אלכסנדר פרימיום שצילם את נופי ארץ ישראל וזהו כנראה הסרט הראשון בארץ הקודש.

חברת אדיסון שלחה את עבאדי הצלם להסריט בעיר העתיקה של ירושלים, בשנת 1913 הסריטו סרט על יהודי ארץ הקודש והיה להצלחה רבה – "חיי היהודים בארץ ישראל" ובשנת 1913 מקים עקיבא אריה וייס המייסד של תל אביב את חברת "אורה חדשה" להפקת סרטים ונכנס שותף עם מרדכי וייסר" "בראינועדן", ראינועדן קם בשנת 1914/8/22 והסרט הראשון היה "ימי פומפיי האחרונים" ובעליו היה מייסד תל אביב עקיבא אריה וייס ופעל עד שנת 1974.

נבין את המילה "השמנוע", אחד הסרטים העבריים הראשונים "עודד הנווד", "וזאת היא הארץ" יוזמה של ברוך אגדתי ויעקב בן דב ותסריט של אביגדור המאירי.

מרגורט קלאוזנר ותרומתה לעולם הקולנוע בתל אביב. ממקדמי התיאטרון והקולנוע בתל אביב ובישראל, בשנת 1949 יחד עם בעלה יהושע ברנדשטטר, הקימו את אולפני ההסרטה הרצליה שיצרו בהם הפקות רבות, סדרות והמון תרבות, בעלת חברת "מועדים" למחזות מקוריים.

בתי קולנוע ישנים ולא פעילים בתל אביב- קולנוע שחף, קולנוע ששת המופלאים, רב חן מגדל האופרה, קולנוע גורדון, קולנוע רב חן גת, בתי קולנוע ותיקים ביפו-קולנוע צליל(קולנוע נביל) ואלההמברה

הציל את ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי

רגע לפני שסרטי הפילם מתפוררים, פועלים בארכיון הסרטים הישראלי ליצור מהם עותק דיגיטלי. אבל מתברר שתחזוקה של עותקים כאלה יקרה אפילו יותר משימור של פילם, וגם תרומה שקיבלו בסך 20 מיליון שקל לא תספיק למשימה

שתפו בפייסבוק

שתפו בווטסאפ

[שתפו כתבה במיילשתפו כתבה במייל](#)

[מעבר לטוקבקים7](#)

שמרושמרו את הכתבה לרשימת הקריאה

קריאת זן

הדפיסו כתבה

עברו לתצוגת גלריה



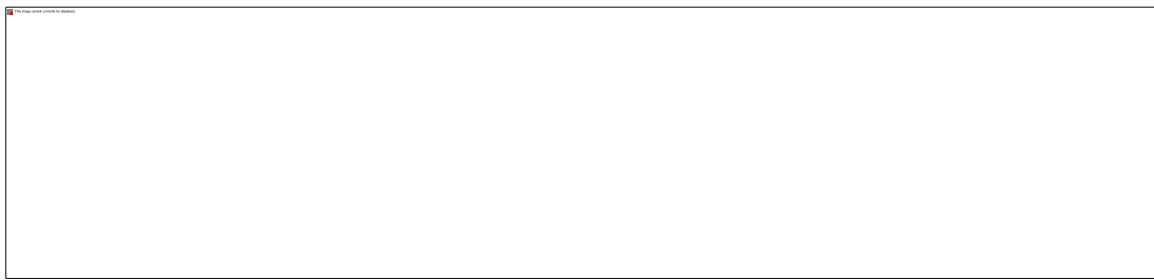
מאיר רוסו, מנהל הארכיון. "יש לנו פה 94.5% מסך הסרטים העלילתיים באורך מלא שנעשו בישראל" צילום: אמיל סלמן

[נרית אנדרמן](#)

קבל התראות בתיבת הדואר האלקטרוני שלך עבור כתבות מ
נרית אנדרמן התראות במייל

23 ביולי 2017

הקהל שהגיע בשבוע שעבר [לפסטיבל הקולנוע ירושלים](#) צפה לפני תחילת ההקרנות בסרטון קצרצר של יומני חדשות משנות ה-60. על רקע קריינות ארכאית האופיינית ליומנים הללו, הוצג קטע "מאחורי הקלעים" מסט הצילומים של הסרט "מצור", פנינה קולנועית ישראלית שעברה באחרונה תהליך מקיף של שימור ושחזור, הוקרנה [במסגרת הקלאסיקות היוקרתית](#) של פסטיבל קאן האחרון, וגם בפסטיבל הירושלמי. "בסרט משתתפים שחקנים ותיקים כגילה אלמגור ויהורם גאון ושחקן מתחיל, דן בן אמוץ", מכריז הקריין, והתמונות בשחור לבן מציגות את השחקנים ה"ותיקים" כשהם דווקא צעירים להפליא, ניצבים לצדה של מצלמת קולנוע גדולה, מסורבלת, כזאת ששייכת לימים אחרים.



הסרטון החביב הזה הגיע אל המסכים בזכותה של תכונה חשאית הרוחשת בימים אלה ממש מתחת לפסטיבל. אי שם מתחת לבכורות הנוצצות, ליוצרים הנרגשים, לקהל המצטופף ולאווירה החגיגית, בקומה התחתונה ביותר של הסינמטק הירושלמי, בחדרים נטולי חלונות המאכלסים את ארכיון

הסרטים הישראלי, פועלות בחודשיים האחרונים מכונות חדשות שזה אך נרכשו. סרטי פילם ששכבו עשרות שנים בארכיון נשלפים מקופסאות הפח העגולות שלהם, מצטחצחים במכונת שטיפה מיוחדת, עוברים בסורק פילם גדול ומסורבל למראה, מסתלסלים בסורק סאונד אימתני, ורק אז חוזרים לנוח בשלווה בקופסאות הפח האפורות שלהם.

עברו לתצוגת גלריה



ארכיון הסרטים הישראלי. כ-10 שנה יידרשו להמרת כל החומרים המצולמים צילום: אמיל סלמן

מאז המעבר של עולם הקולנוע לעידן הדיגיטלי, ברור היה למנהלי ארכיון הסרטים הישראלי כי לא יהיה מנוס מלהעביר את הארכיון כולו תהליך של דיגיטציה. סלילי הפילם הולכים ומתיישנים ומתבלים, ובעידן הנוכחי, שבו מכונות של הקרנת פילם הולכות למוצר נדיר במיוחד, "דיגיטציה" נהפכה למלה החמה ביותר בתחום הארכיונים. מי שרוצים לשמר סרטי

פילים ישנים שברשותם, לדאוג שהם ימשיכו להיות זמינים לצפייה גם בדורות הבאים, חייבים להכין עותק דיגיטלי שלהם. עם זאת, הדיגיטציה אינה זוהרת כמו אנג'לינה ג'ולי, השימור אינו נוצץ כמו בראד פיט, ולגייס מימון לתהליך כל כך טכני, סיזיפי ויקר, שנעשה הרחק מעין הציבור ואינו מלהיב את התקשורת — זו משימה לא פשוטה.

-פרסומת-

Playvolume00:00/01:01TruvidfullScreen

למנהלת הסינמטק הירושלמי נועה רגב היה ברור שהזמן דוחק, שיש סרטים בארכיון שמתיישנים באופן בלתי הפיך ושם הדיגיטציה לא תצא לפועל בהקדם — חלק מסרטי הארכיון יאבדו לנצח. נראה שתחושת הדחיפות הזאת היא שסייעה לה להתגבר על המכשולים ולגייס בכל זאת תרומה מרשימה של 20 מיליון שקל (מקרן ברכה, מפעל הפיס, משרד התרבות, הרשות לפיתוח ירושלים וקרן יגלום). זה סכום שאמור להספיק רק לשלב הראשון של הפרויקט, לחמש השנים הראשונות. לאחר מכן יידרש מימון נוסף. עתה הוא הספיק לרכישתן של המכונות הנחוצות ולהבאת מומחים מחו"ל כדי שיכשירו צוות עובדים מקומי, ולא מזמן החלו בארכיון להעביר את כל עותקי הפילם לגרסאות דיגיטליות.

בארכיון הירושלמי שמורה רוב ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי. "יש לנו פה 94.0% מסך הסרטים העלילתיים באורך מלא שנעשו בישראל, ועוד הרבה חומרים אחרים. בסך הכל, יש פה כ-32 אלף עותקים של סרטים: החל ב'שואה' של קלוד לנצמן, דרך יומני חדשות מימי ראשית המדינה ועד פרסומות לסכין גילוח בכיכובו של אריק

איינשטיין", אומר מאיר רוסו, מנהל הארכיון הירושלמי. בעבר חלק מהסרטים הישנים היו על פילם ניטרט, שהוא חומר דליק ומסוכן. הסכנה הזאת נוטרלה בשנות ה-80, כאשר כל אלה הומרו לפילם בטוח לשימוש ("סייפטי"). ההמרה בוצעה בצרפת, ועד היום שמורים סרטי הניטרט הללו בבונקרים במדינה.

Sabra Movie

ואולם, סכנות אחרות מרחפות מעל הסרטים השמורים בארכיון הירושלמי. חלקם כבר נמצאים במצב קריטי. "יש עותקים של פילם שכאשר הם מתיישנים הם מאדימים או מחמיצים — זה תהליך כימי. היו לנו פה שני סרטים ישראליים למשל שהיו במצב קטסטרופלי. מרוב יושן נוצרה בהם דפורמציה, הפילם התעוות לחלוטין ואי אפשר היה בכלל להקרין אותם", אומר רוסו. "כשהמעבדה החלה לפעול החלטנו שנלך כרונולוגית, מהישן לחדש, אבל נתנו קדימות לשני הסרטים האלה, בגלל מצבם. הסרט הראשון שסרקנו היה 'אולי תרדו שם', שברגע שהוצאנו את העותקים שלו מהקופסאות הבנו שהם כבר לא יכולים לעלות על מקרנה. עכשיו כבר יש לנו עותק דיגיטלי של הסרט הזה. הסרט השני שהיה במצב קשה הוא 'אבן על כל מיל', וגם אותו הצלנו."

-פרסומת-

אם נדמה שהגאולה קרובה, שהדיגיטציה תציל את הסרטים הישנים ושאפשר סוף סוף להישען לאחור ולדעת ששימורו של הקולנוע הישראלי עלה על נתיב בטוח, רגב מפתיעה. "המרכיב החשוב בפרויקט הזה, שאליו אנשים פחות מודעים, זה שתהליך השימור של קובץ דיגיטלי יקר ומורכב יותר מאשר שימור של פילם. כלומר גם סרט דיגיטלי, אם הוא לא

יכנס למערכת שימור שמטייבת את הפורמט, לא יהיה זמין להקרנה תוך שנים ספורות."

שימור לסרט דיגיטלי? האין מדובר בביטים ממוחשבים שהם בטוחים לנצח, חסינים מפני סכנות כמו עיוות, כיפוף, בלאי והתחמצנות? "גם קובץ דיגיטלי מתבלה עם השנים, הוא מאבד ביטים, ומערכת השימור שקנינו אמורה להתריע על אובדן כזה של ביטים", מסבירה רגב. אובדן ביטים, מבהיר רוסו, "יכול לייצר קפיצות, חוויית צפייה פגומה, עד כדי כך שבמקרנים מסוימים הקובץ כלל לא יטען כי הוא ייקרא כקובץ פגום."

לכן גם סרטים שנוצרו בעידן הדיגיטלי וגם הסרטים שעברו דיגיטציה צריכים לעבור פעם בכמה שנים במכונת השימור, כדי לוודא שלא זלגו מהם ביט או שניים שיכולים להפוך אותם ללא שמישים לנצח. ומה שהופך את השימור הדיגיטלי ליקר הרבה יותר משימור של פילם, מסבירים השניים, זה הצורך התכוף לעדכן את הפורמט ואת הגירסה שבהם שמור הקובץ. כפי שהעולם התקדם מקלטות VHS לדי-וי-די, לבלו-ריי, וכולי, גם בפורמטים של השימור הדיגיטלי צפויים מעברים כאלה (והעברה של כל חומרי הארכיון מפורמט אחד לאחר כרוכה כמובן בעלות כספית גבוהה)^{vi}.

עברו לתצוגת גלריה



ארכיון הסרטים. גם יצירות מהעידן הדיגיטלי וגם אלה שעברו דיגיטציה צריכים לעבור פעם בכמה שנים במכונת השימורצילום: אמיל סלמן

ועוד לפני כן, גם בפורמט השימור הדיגיטלי המוביל כרגע, קלטות LTO יש עדכוני גרסה תכופים. "אם ניקח קלטת LTO 4 של סרט ישראלי שנוצר לפני כמה שנים, היום אם אכניס אותה למערכת עכשווית שהיא LTO 7 היא בכלל לא תוכל לקרוא אותה", מציין רוסו. כך שבכל כמה שנים יהיה על אנשי הארכיון להמיר את כל קובצי הסרטים לקבצים מן הסוג העדכני והחדש ביותר. זה תהליך שאינו נגמר. זו עלות שאין לה סוף.

-פרסומת-

רוסו מעריך שייקח כ-10 שנה לעשות דיגיטציה לכל החומרים המצולמים שנמצאים עכשיו בארכיון. "אבל כמובן שאנחנו מעריכים שעוד חומרים יגיעו אלינו תוך כדי התקופה הזאת".

רגב מוסיפה: "עלות הפרויקט 20 מיליון שקלים, ועד כה גייסנו 50% ממנה. זה סכום שיספיק לנו לחמש עד שבע השנים הקרובות, אבל כמובן שלא יספיק לכל העלויות שיידרשו בעתיד."

כך שכרגע לפחות, שימורו של הקולנוע הישראלי הוא מפלצת תקציבית שניזונה בעיקר מתרומות. אם היא תמשיך לזלול תקציבים כאלה לאורך שנים, נראה שלא תהיה ברירה אלא להקצות לצורך כך – כראוי וכמתבקש – גם תקציבים ציבוריים.

מה הוא חוק הקולנוע? א

עד 1992-3 עדו רק 40 סרטים ישראלים (ע"פ לקסיקון הקולנוע הישראלי של מאיר שניצר) א

מתחילת שנות ה-2000 נעשים כ-30 סרטים בשנה

קולנוע ללא תודעה של שימור עד העשורים האחרונים

במהלך שנות התשעים החיים ע"פ אגפא, זוהרי, חולה אהבה בשיכון גושורו היו המצליחים ביותר

לא היה אמון מצד הקהל בקולנוע ישראלי

מראשית שנות התשעים החל מחקר על הקולנוע הישראלי

המבקרים והיוצרים נמצאים באותו המקום – רוצים שהקולנוע יצליח

חוק הקולנוע – 1999 הקולנוע הישראלי ייחנה מתקציב קבוע לפי תוכנית חומש

זהות היוצרים החדשים

א יוצרים ותיקים הפסיקו לעשות קולנוע

א דור חדש

א בתי ספר לקולנוע

א זהויות חדשות (נשים, מהגרים, פלסטינים) א

1 / 6



Jony772

Top creator on Quizlet

Share

Terms in this set (6)

1

מה הוא חוק הקולנוע? א

עד 1992-3 עדו רק 40. סרטים ישראלים (ע"פ לקסיקון הקולנוע הישראלי של מאיר שניצר) א

מתחילת שנות ה-2000 נעשים כ-3 סרטים בשנה

קולנוע ללא תודעה של שימור עד העשורים האחרונים

במהלך שנות התשעים החיים ע"פ אגפא, זוהר, חולה אהבה בשיכון
גושורו היו המצליחים ביותר

לא היה אמון מצד הקהל בקולנוע ישראלי

מראשית שנות התשעים החל מחקר על הקולנוע הישראלי

המבקרים והיוצרים נמצאים באותו המקום – רוצים שהקולנוע יצליח

חוק הקולנוע – 1999 הקולנוע הישראלי ייחנה מתקציב קבוע לפי
תוכנית חומש

זהות היוצרים החדשים

א יוצרים ותיקים הפסיקו לעשות קולנוע

א דור חדש

א בתי ספר לקולנוע

א זהויות חדשות (נשים, מהגרים, פלסטינים) א

א' החיים על פי אגפא / אסי דיין, 1992 א

למה הפך גופו של אסי דיין? א

אסי דיין

התחיל כאורי כהנא ב"הוא הלך" = "הדימוי המייצג לצבר) בחליך
בעצם את פול ניומן מאקסודוס

במהלך הקריירה שלו התמודד עם הדימוי הזה

הפך את גופו לקריסה של דימוי הצבר

ב"מר באום" שיחק איש עסקים שמגלה שנותרו לו 92 דק לחיות יש שם עירום פרונטלי שמראה חורבן של הגוף

מביים בתחילת דרכו שני סרטים – פילם נואר ישראלי ("הזמנה לרצח") וסרט שמתמודד עם פולחן המוות ("חגיגה לעיניים") על מישהו שרוצה להתאבד אבל מפריעים לו

שנות ה־80 מאוד לא טובות לו, עשה סמים והסרטים גרועים

3

החיים על פי אגפא /אסי דיין, 1992

מה מאפיין את סרט זה? א

מיקרוקוסמוס של החברה הישראלית

סרט פוסט אפוקליפטי עם אזהרה לעתיד

מרחש בבר בשם ברבי (ע"ש אברבאנל) א – הראשונה –

החייל הישראלי הופך לגוליית מול דוד הפלסטיני

מרחש בבר בשם ברבי (ע"ש אברבאנל) א

מיקרוקוסמוס של הדימויים בקולנוע הישראלי

א"ס החיים על פי סרט צילום "א

א"ס שחור לבן כמו סרט הצילום של מצלמת האגפא

א"ס בסוף אסי דיין משמיד את העולם הזה

4

החיים על פי אגפא /אסי דיין, 1992

מי מת בסוף הסרט? א

מה מראה השוטים האחרונים של הסרט? א

תחילתה של

טרילוגיה "שמיכה חשמלית ושמה משה" ו"מר באום" א

בסוף הסרט יש טבח בו מתים כולם – מזרחים, נשים, זקנים צעירים,
האם הגדולה

הקורבנות האחרונים – הטייפ והמצלמה, סאונד ותמונה

הסרט נגמר בשוט בצבע על התמונות בשחור לבן שתלויות

לייבוש, ואז פריים בתוך פריים – שוט של החלון שמקיף על גגות תל
אביב. הפריים ריק. מה ימלא את הקולנוע הישראלי אחרי שהרגנו את
כל הדימויים שלו? א

5

אנשים בקולנוע העברי המוקדם

מי היה מאריי רוזנברג? א

מי היה עקיבא אריה וייס? א

מי היה יעקוב בן דוב? א

מי היה ברוך אגדתי? א

מאריי רוזנברג

מניוקאל, אנגליה

ב 1911 עולה לארץ

א "פלסטינה" שיבת היהודים מהגלות – "מצלם את בצלאל" הכותל
הבתים הראשונים בת"א

נשכח עד שדוד פרלוב עושה עליו סרט תיעודי

עקיבא אריה וייס

א 1912 סרט בשם "נופים ודמיהם" א

סגנון האחים לומייר

הסרט נאבד בדרך למעבדה באירופה

מקים חברה בשם "אורה חדשה" א

יעקוב בן דוב

נולד באוקראינה

עלה ב1907 א

היה ראש החוג לצילום

תפס את הקולנוע ככלי לשימור ההיסטוריה

סרט ראשון – תיעוד כניסו של הגנרל אלנבי בשערי

ירושלים (דצ' 1917) א

שמות מאוד רומנטיים לסרטיו – "ארץ ישראל המתחדשת", "יהודה
המשוחררת" א

תורם את הארכיון שלו לברוך אגדתי

ברוך אגדתי

פתח עם אחיו יצחק חברה בשם "אגא" ומכאן שמו
היה גם כיאורוגרף, צייר וממקימי העדלאידות הראשונה בת"א

א "זאת היא הארץ 1935" א

הסרט העברי המדבר הראשון באורך מלא

לפניו היה את "צבר"/"חלוצים" של אלכסנדר פורד הפולני שצוותו
דיבר פולנית

לפניו היו סרטים קצרים מדברים בעברית

כמו "יוס'לה החזן" א

דוקו-דרמה

מורכז מקטעים תיעודיים שצולמו במיוחד לסרט, תיעודי ארכיון של
בן דוב וקטעים ששוחזרו עבור הסרט (נטיעת הגפן בראשלצ) א

ההתחלה

מה הראה הקטע? א

תמונות ראשונות של ארץ שוממה – דימוי בעייתי. "עם ללא ארץ שם
לארץ ללא עם" א

הדימוי של הערבים-הבדואים הוא דימוי חולף, דמויות מרוחקות
הכיתוב הוא "פעמוני הגמלים מצלצלים" א

צילום של בית כנסת העתיק בכפר נחום – ההתיישבות החדשה היא
המשך של זו הותיקה

הכתוביות באנגלית מסמנות שהמטרה הייתה להפצה בחול

חשיבה אסתטית – הקולקטיב שותלים את הגפן יחד

א 00 שנה אחרי בקטע שצולם עבור הסרט רואים את אותו ראש מושבה באותו המקום

חלוץ חורש את האדמה – מיניות סימבולית

החלוץ נופל ואחר בא להחליפו" – אל תעזבו את קברי, אל תעזבו את חדרה – "המוות ראוי רק בהקשר לאדמה

סופר אימפוזישן של החלוץ המת עם האדמה – דימוי סובייטי סימבולי

החלוץ מצולם בשוט לומיירי, בלי קלוזא

היסטוריה של הקולנוע והאנימציה כמדיום של תנועה
כיצד נולד המדיום הקולנועי, האנימציה כאחות תאומה של
הקולנוע. על יסודות הקסם של הקולנוע ושל האנימציה –
המשותף והשונה. תרגיל ס"סטופ-טריק" בסיום.

היסטוריה של הקולנוע כמדיום של תנועה שיעור כפול (90 דקות,
40+40)

שיעור מבוא להיסטוריה של הקולנוע והאנימציה (התאומים שהופרדו
בלידתם)

• פתיחה: הקרנת קליפ של סרט אנימציה עדכני ופופולרי
באנימצית תלת-מימד

מקרינה מתוך הסרט [הדרקון הראשון שלי](#) – סצנת הפגישה בין
היקאפ לשום-שן (דה-בלו, סנדרס. ארה"ב 2010)

אחרי ההקרנה: הצגת שאלות לכיתה לפתיחת דיון אודות הקליפ
שראינו: מה ראינו עכשיו? מי אוהב אנימציה? למה זה כל כך

מושך? מה הופך את הדמות של שום-שן למלא חיים? רושמת על הלוח את התשובות.

- מביאה למסקנה שמה שאנחנו מוקסמים ממנו זה החייה/הנפשה של הדומם ושואלת מכך נגזרת השאלה מה "מחייה" את האובייקט הדומם? אני רוצה להוביל למסקנה שהגורם המחיה היא התנועתיות – התנועתיות היא ההנפשה. התנועה מעניקה חיים לדומם. (גם דיבור מהווה סוג של תנועה, אותה אנו חווים דרך חוש השמע) במובן הזה הקולנוע והאנימציה הם לא שונים בכלל, ותיכף תבינו למה.

- בליווי מצגת, אני מסבירה שלמעשה כל הקולנוע הוא אנימציה. מספרת להם את סיפור [מייברידג'](#).

הצלם האמריקאי אדוארד מייברידג' וסיפור ההתערבות על רגלי הסוס.

מייברידג' היה צלם סטילס (עוצרת לרגע להגדיר "תמונת סטילס" – תמונה בודדת שמקפאה רגע אחד. תמונת סטילס בודדת לא יכולה לייצר דימוי זז, בניגוד ללייב אקשן שמופק בצילום וידאו. "צלוליד" – לוח או נייר עליו מצוי חומר כימי אשר עובר אפקט פוטוכימי בחשיפה למקור אור – האור נרשם עליו – ולהלן תמונה)(לוח+כתיבה במחברת)

שני אנשי עסקים, חובבי מירוצי סוסים התערבו ביניהם, האם במהלך דהירתו, ישנו רגע בו מרים הסוס את כל ארבעת רגליו באוויר, או שמא שתי רגליים לפחות מצויות תמיד במגע עם הקרקע?

לשם כך פנו אל הצלם מייברידג' שערך עבורם את ניסוי הבא: בעזרת הצבתן של מספר רב של מצלמות לאורך מסלול המירוצים, כאשר, לכל היה מחובר חוט שמשך את הדק המצלמה כשהסוס חצה אותו [במסלולו](#)

מייברידג' בנה מכשיר שיקרין את [התמונות ברצף](#), שנקרא [זו-פרקסינוסקופ](#) שהיה אחד המקרנים הראשונים. אך רק בעזרת התבוננות בפריימים הבודדים ניתן לראות שכן, כל יש רגע בו כל הרגליים של הסוס שוהות באוויר. (הדוגמא במצגת)

- כיצד פועלת אשליית התנועה בקולנוע: סרט הקולנוע מורכב מרצף של תמונות דוממות (פריימים), כאשר מוקרן הסרט במהירות מספיקה נוצרת אשליה אופטית של תנועתיות וזאת מתוך ההבדלים שבין הפריימים. מסבירה את מושג הפריימים (לוח +מחברת) ומדגימה מתוך המצגת. לקח זמן לגלות כמה פריימים צריך כדי שאשליית התנועה תהיה החלקה ביותר. לקח זמן לגלות את זה ולכן הסרטים המוקדמים של ראשית הקולנוע נראים לנו כאילו הם בהילוך מהיר. זאת מפני שהיו מעט מדי פריימים. הערה לכיתה: היום יש גם מצבים של 6 פריימים בשנייה כי מנסים להגיע למציאות שהיא יותר ממציאות – נדבר על זה בהמשך כשנגיע לתלת-מימד.

- הראשונים לעשות סרטי קולנוע היו האחים לומייר.

בבית קפה גראנד בפריז ב-1895 הם הקרינו את סרט הקולנוע הראשון שנקרא: "[הפועלים יוצאים מהמפעל](#)". הדבר התקבל בהתפעלות והשתאות בקנה מידה סנסציוני.

מקרינה להם את הקטע בן 46 שניות. ושואלת מה דעתם? האם זה מדהים בעינכם?

(כמובן שלא)

אני מקרינה את "[הרכבת מגיעה לתחנה](#)", האחים לומייר (צרפת, 1896) (00 שניות) ותוך ההקרנה אני מספרת שסרטון זה התפרסם במיוחד מכיוון שגרם לפאניקה והבריח את הקהל.

על פי אגדה, הקהל שלא היה מורגל בצפייה בסרטים נבהל מכך שהרכבת נוסעת כביכול לתוך אולם הצופים. הקהל נס על נפשו.

זה נשמע לכם הגיוני שהם פחדו ככה?

אני אסביר לכם למה זה הגיוני - לאורך כל ההיסטוריה מחפש האדם לחקות את המציאות - רואים זאת היטב אם מסתכלים על התפתחות הציור והפיסול, מציורי הכדים במצרים ועד הפסל של דויד אפשר לראות מאמץ להגיע לדימוי כמו "אמיתי" הנקרא בשפת האומנות "ריאליסטי" = מציאותי. עם הופעת הצילום, יצא הציור מהמשחק, כיוון שהצילום גבר על הציור בחיקוי המציאות. האנשים היו רגילים לדימויים חזותיים דוממים. איש לא ציפה שתהיה היכולת לתת לדימוי החזותי את היכולת לזוז כאילו מכוחות עצמו - בעיניהם היה זה כמעשה כשפים של ממש!

אולי זה מצחיק שהם נבהלו וברחו, איזו תמימות, אז מה תגידו על כך שלפני שנה, היו דיווחים על מבוכה ומצוקה בקהל באירוע שבו הוקרנה הולוגרמה של מייקל ג'קסון שר על הבמה לנגד עיניהם המשתאות של אלפי צופים. דמיינו את ההרגשה שממש מולך [אדם מת](#) שר ורוקד ונראה חי לגמרי. מפחיד, לא?

החידושים והשינויים הטכנולוגיים קורים בקצב מהיר כך שאנו כבר מצפים להם, לכן זה לא יצר את אותה סוג של בהלה כמו שקרה בקפה גראנד בפריז.

אם כן, הקולנוע נתפס כקסם, אך היה אחד שהבין את הפוטנציאל שלו כקסום עוד יותר! חוקרי תולדות הקולנוע יגידו שהאחים לומייר הם ההורים של הקולנוע הקלאסי והריאליסטי - קולנוע שמבקש לחקות את המציאות קרוב ככל האפשר לאיך שהיא באמת.

אך צרפתי, בשם ז'ורז' מלייס ראה כאן פוטנציאל אחר. אולי מפני שהיה קוסם במקצועו...

ז'ורז' מלייס נחשב לאבי הפעלול הקולנועי – סיפורו של חלוץ הקולנוע שהחל דרכו כקוסם. כקוסם הוא פעל במסגרת צורת הבידור הפופולרית באותם ימים דאז התבססה בעיקר על ירידים מופעי רחוב. תיאטרון וודוויל קראו לזה: אלה היו מופעי של אטרקציות (דברים מושכים ומסקרנים שגורמים לאנשים לסוג של "וואוו"): קוסמות, אישה עם זקן, מגלי עתידות בולעי אש, מנטליסטים וכד'.

- כקוסם ואמן האשליות, מלייס והבין את שלל אפשרויות ה'קסם' של המדיום הקולנועי. במיוחד, את האפשרויות לייצר פעלולים של 'הופעה' והעלמות' על ידי פיתוח של מה שלימים יכונה כטכניקת 'סטופ-מושן'. טכניקה שהתגלתה לו במקרה (מספרת הסיפור על "המצאת" ה'סטופ-טריק')

- מקרינה את הסרט "הקוסם" של מלייס אשר עמוס בהופעות והיעלמויות של הפצים. ואת הקטע של פגיעת הטיל בירח ב"מסע אל הירח"

שאלות לכיתה אחרי הצפייה:

מי חושב שהוא מבין כיצד פעלול ההעלמות וההופעה מתבצע? (ת: על ידי עצירת המצלמה, הוצאת האובייקט מהפריים, והפעלת המצלמה מחדש: 'סטופ טריק'). (לוח+מהברת)

סיכום: היום למדנו כמה מושגים חדשים. אני עוברת על המושגים: מי יודע להסביר מהו צלולויד, תמונת סטילס, אילו סרטים עשו האחים לומייר ועוד. חשוב לי במיוחד המושג פריים. אני מראה מתוך המצגת פוסטר של סרט, אשר צורתו מלבן אנכי ושואלת את הכיתה האם זהו פריים? (ת: מלבן אופקי בלבד. פריים הוא אנכי רק בפוסטר)

עוברים לתרגיל סטופ טריק בכיתה:

אני מבקשת מהכיתה להתחלק לקבוצות ולהמציא תסריט פשוט לביצוע של סיטואציה שיש בה העלמות א-לה מלייס. בתור חימום, עד שהמתנדב יארגן את המצלמה, אני משחקת איתם את משחק ה"פריז" – כולם זזים וקופאים על פי הוראתי. אני מסבירה שכאשר נעצור את המצלמה ותלמידים ייצאו מהפריים או יחליפו מקומות או כל שינוי אחר שיוחלט עליו, אז הם יצטרכו להשאר בפריז כדי לשמור על המשכיות כדי למנוע קפיצות שחושפות את הטריק שלנו. אחרי שבחרנו תסריט אחד מכולם (או שאני אקבע את הפעולות של התרגיל – תלוי ברמת ההכרות ואופי הכיתה, אבחר מה שייראה לי הכי בר-ביצוע ומרובה שחקנים) אנחנו מצלמים ובזמן שאני מעבירה למחשב העריכה ולהקרנת התוצאה (או שאחד התלמידים יעשה זאת, תלוי בידע של הכיתה).

אני מקרינה את תוצאת התרגיל בכיתה ואנו דנים בה: מה עבד ומה אפשר לשפר

שיעורי בית: במהלך הקורס כל זוג תלמיד יתנו 10-1 דקות שיעור בנושא מסוים, בליווי מצגת וקטעי סרטים.

אני מבקשת מאחד התלמידים ליצור רשימת זוגות על דף. לשיעור הבא הזוג הראשון יעשה מצגת על תנועה באנימציה. ובמיוחד [כיווץ ומתיחה](#) על תתי הפרק שלה כפי שמופיעים באתר. התלמידים יגשו אליי בסוף השיעור להנחיות.

שיעורי בית לכל הכיתה: צפייה חובה ב"דרקון הראשון שלי" עד לשיעור הבא. (יקבלו לינק לסטרימינג)

****אם נשאר זמן אפשר לבצע תרגילים של קבוצות אחרות.**

10655 הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה ה-19

6נקודות זכות ברמה רגילה

שיוך: מדעי הרוח / קולנוע

שיוך נוסף: מדעי הרוח / היסטוריה / היסטוריה של העת החדשה

ידע קודם מומלץ: הקורס להבין סרטים: מבוא לאמנות הקולנוע.

פיתוח הקורס: פרופ' שלמה זנד, ד"ר דגנית בורובסקי

יועצים: פרופ' נורית גרץ, פרופ' נילי דינגוט, פרופ' אייל נווה,
ד"ר מירי טלמון

במרכזו של הקורס עומדת הסוגיה כיצד סרטי הקולנוע, העלילתיים והתיעודיים כאחד, שיחזרו את האידאולוגיות ואת המאורעות המרכזיים במאה ה-20. כמו כן, הקורס בוחן בצורה ביקורתית את מקומו של הקולנוע בבנייתה של תודעה היסטורית, תורם להרחבת הידע הכללי על העבר הקרוב, ויוצר באמצעות הקולנוע תובנה טובה של המאה ה-20. הקורס מראה שיש לא מעט תפיסות עולם משותפות בין סיפור ההיסטוריה בתמונות נעות לבין סיפורה במילים.

הלימוד מבוסס על ספרו של ש' זנד, הקולנוע כהיסטוריה – לדמיין ולביים את המאה העשרים) האוניברסיטה הפתוחה בשיתוף עם עם עובד, 1997), וכן על צפייה בסרטים.

נושאי הלימוד

- הדמוקרטיה והקולנוע: ההמון, הריבון והדמוקרטיה – הרומן המוזר בין הקולנוע לפוליטיקה המודרנית
- המהפכה הקומוניסטית בקולנוע: מאוקטובר האדום ועד קץ האוטופיה – קומוניזם וחזון מהפכה ב-1949 תמונות בשנייה
- העוני בקולנוע: אסתטיזציה של מצוקה? – תיעוש, מאבק מעמדי ומשברים כלכליים כאובייקטים פוטוגניים

- פשיזם ונאציזם בקולנוע: משחור-לבן לצבעי ה"רטרו" – הפשיזם והנאציזם מצטלמים
- השואה בקולנוע: תעשיית הקולנוע מול תעשיית ההשמדה – מזיס, היהודי הרע, אל שינדלר, הגרמני הטוב
- המלחמה הקרה בקולנוע: מלחמה קרה כמיתוס הם – מקרתיזם ועידן הגרעין על האקרן
- קולוניאליזם וקולנוע: הקולנוע כזירת קרב – מאקזוטיקה קולוניאליסטית עד התנערותו של העולם ה"לא מערבי" לידתו של הקולנוע נכתב ונערך ע"י יאיר הוכנר

כמה מן ההיסטוריונים מזהים את מקורות הקולנוע בציור 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: הקר התופעה של התמדת הראייה, המצאת הצילום הדומם והתעניינות 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

זהה: 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 להקפיא 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 אידווירד מאיברידג'. 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 20 אלף

דולר. סטנפורד, שהיה חובב סוסים מושבע, התערב עם ידיד שבשלב מסוים של דהירת הסוס כל ארבע

פרסותיו ניתקות מן הקרקע. מאיברידג' הציב 24 מצלמות בשורה לאורך מסלול המירוצים, 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 20 אלף דולר.

אידווירד מאיברידג' 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 הקריין את תוצאות עבודתו בפני קהל. הוא כינה את המכשיר "זואופרקסיסקופ" (ביוונית, "מבט בונה חיים"). ההמצאה של מייבריזג' הפכה לאטרקציה בבתי שעשועים וירידים.

בעצם זו היתה קופסה פשוטה ובתוכה מראה ומתחתיה סדרת תמונות נוסח מייבריזג' 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 להאמין שמדובר בתמונות רציפות, שהופכות לתנועה המשכית חלקה.^{vii}

מיז-אנ-סצנה או מיזנסצנה) בצרפתית-Mise-en-scène (מילולית: "להציב על הבמה" או "להניח בתוך הסצנה") הוא ביטוי המתאר אמצעי מבע חזותיים-עיצוביים בתיאטרון ובקולנוע. הביטוי מתאר את ארגון

התנועות והמרכיבים החזותיים במרחב נתון; בימיו הפעולה והדרך בה היא מצולמת.

בחקר הקולנוע] [עריכת קוד מקור](#) | [עריכה](#)]

בקולנוע, המושג מיז-אנ-סצנה נחשב לאחד מארבעת אמצעי המבע העיקריים (יחד עם [הצילום](#), [העריכה](#) וה[סאונד](#)). (המושג כולל בתוכו את כל האלמנטים המופיעים לפני [המצלמה](#) ואת אופן הארגון שלהם בתוך סצנה, בהם: [קומפוזיציה](#), [תפאורה](#), [אביזרים](#), [שחקנים](#), תלבושות, [תאורה](#) וצבע^[1]. האלמנטים השונים של המיז-אנ-סצנה הקולנועית עוזרים לבטא משמעות ואת חזון היוצרים (בהקשר הזה, [הבמאי](#) ו[המעצבים האמנותיים](#), על ידי יצירת תחושת זמן ומרחב, אפיון עולמן הפנימי של הדמויות ויצירת אווירה.

חוקר הקולנוע [לואיס ג'אנטי](#) מנה 10 מאפיינים של מיז-אנ-סצנה:

1. **הדומיננטה**. לאן נמשכת העין קודם, ולמה?
2. **התאורה**. מהו מפתח התאורה במיזנסצנה?
3. **מרחק המצלמה מהשוט**. איזה סוג שוט מאפיין את המיזנסצנה?
4. **זווית**. באיזו זווית עומדת המצלמה אל הדמות?
5. **צבע**. מהו הצבע הבולט ומהם היחסים בין הצבעים במיזנסצנה?
6. **חומרי צילום**. אילו עדשות, פילטרים וסרטי צילום?

7. **קונטרסטים משניים**. לאן נעה העין לאחר שהתמקדה בדומיננטה?
8. **צפיפות**. כמה מידע דחוס אל תוך הפריים?
9. **קומפוזיציה**. כיצד מתארגנים המרכיבים השונים של המיזנסצנה זה ביחס לזה?
10. **צורה**. האם הצורה פתוחה או סגורה?
11. **מסגור**. האם המסגור הדוק או רופף?
12. **עומק**. כמה מישורים קיימים במיזנסצנה ומה היחסים בניהם?
13. **הצבת הדמויות**. היכן ממוקמות הדמויות בפריים?
14. **הדמויות ביחס למצלמה**. באילו זוויות מביטה המצלמה בדמויות?
15. **תבניות סמיכות**. מהם המרחקים בין הדמויות?

ספר הקולנוע הישראלי

ראשיתו של הקולנוע הישראלי בסרטי תעמולה ציוניים שנוצרו בתחילת המאה הקודמת שתיעדו את נפלאות המפעל הציוני וההתיישבות המתחדשת בארץ ישראל. הבולט שבין יוצרי הסרטים האלה היה יעקב בן-דב שהיגר לארץ ישראל מרוסיה והנציח במצלמתו תמונות מחיי היומיום של החלוצים כמו גם מאורעות היסטוריים (למשל, גנרל אלנבי הנכנס בשערי ירושלים לאחר כיבושה של העיר

על ידי הצבא הבריטי ב-1917), והתרחשויות אחרות בעלות חשיבות לאומית.

שתי דמויות מרכזיות נוספות בנוף הקולנוע הציוני המוקדם הינם נתן אקסלרוד, שיחד עם ירושלים סגל הקים את חברת סרטי "מולדת" (לימים "כרמל"), אשר הפיקה סרטוני פרסומת, סרטים תיעודיים קצרים ויומני חדשות, וכן ברוך אגדתי (קאושנסקי) – צייר, רקדן, כוריאוגרף ובוהמיין שייסד את חברת סרטי "אגא", יחד עם אחיו יצחק. שתי החברות המתחרות, "אגא" ו"מולדת", היוו למעשה את הבסיס לתעשיית סרטים שתלך ותפתח בארץ ישראל.

הסרט העלילתי הארוך הראשון שנוצר בארץ היה עודד הנודד (חיים הלחמי ונתן אקסלרוד, 1932), סרט אילם זה, שנעשה בתקופה בה הקולנוע בעולם כבר הפך למדבר, מתבסס על סיפור מאת צבי ליברמן שבמרכזו עודד – נער חולמני מעמק יזרעאל המאבד את דרכו במהלך טיול שנתי עם בני כיתתו. בניסיונו למצוא אותם, נכונה לעודד (ולצופה הנלהב) הזדמנות לחזות בהיקף המפעל הציוני בעמק.

סרט מרכזי נוסף מהתקופה הוא זאת היא הארץ, סרטו הדוקו-דרמטי של ברוך אגדתי מ-1930, שהוא גם הסרט העברי המדבר הראשון באורך מלא. הסרט, שהופק במלאת 50 שנה להתיישבות הציונית בארץ ישראל, מביא קטעים ארכיוניים בצד חלקים דרמטיים כמו התמוטטותו של חלוץ בעיצומה של עבודה בשדה, ואחר כך הכרזתו מלאת הפאתוס, מעל מיטת חוליו ורגע לפני שהוא מת: "אל תעזבו את קברי. אל תעזבו את חדרה". "יגאל בורשטיין, בספרו פנים כשדה קרב (1990) הבוחן את תולדות הקולנוע הישראלי מזווית אסתטית, מזהה את פניהם של השחקנים בסרטים מוקדמים אלה כלא יותר מאשר מכשיר בשירות האידיאולוגיה. אמצעי להבעת סיסמאות או תירוץ להדגשת נופי הארץ.

סרטים אלה הושפעו מהקולנוע הסובייטי של התקופה וכוננו על כן "ריאליזם ציוני" (על משקל "ריאליזם סוציאליסטי"). מחויבותם לרוח ולאידאולוגיה הציונית נובעת במידה רבה מזהותם של המוסדות המממנים אותם: הקרן הקיימת לישראל, קרן היסוד, הסוכנות היהודית, הדסה וארגונים ציוניים נוספים. כתוצאה מכך, שבו וחזרו בהם דימויים המתארים את האוטופיה החלוצית, שממת הארץ, גופו השרירי והחסון של "היהודי החדש" ודימויים של פריחה ולבוב.

30-40

ריאליזם ציוני



זאת היא הארץ, 1935



מטרתם העיקרית של סרטי הריאליזם הציוני שהופקו משנות ה-30 ועד תחילת שנות ה-60 הייתה הבלטה של שלושה מיתוסים מרכזיים: מיתוס העלייה, מיתוס מיזוג הגלויות ומיתוס הצבר, היהודי החדש שהינו האנטיתזה של היהודי הגלותי-אירופאי החלש והפסיבי. המשותף לשלושת המיתוסים האלה הוא שלילת הגולה – 1 חיסולה הפיזי והאידיאולוגי של יהדות הגולה על ידי הפיכתם של יהודי אירופה לחלוצים ציוניים בארץ ישראל.

היבט נוסף שהודגש על ידי האידיאולוגיה הציונית וייצוגיה בסרטי התקופה הוא שלילתה של נוכחות ערבית בארץ המובטחת. כך, למשל, זאת היא הארץ נפתח במונטאז' של דימויים של שממה וחורבות היישוב העברי הקדום (ביניהם בית הכנסת העתיק בכפר נחום). הסצינה הבאה היא שחזור של קבוצת ביל"ויים בני העלייה הראשונה שנוטעים גפן בחולות שמהם תצמח לימים המושבה ראשון לציון. באמצעות הצבת הסצינות זו אחר זו יוצר הסרט קישור סמלי לפיו החלוץ הציוני המודרני הוא ממשיכו של היהודי הקדום.

הבולט מבין סרטי התקופה הוא עבודה שביים הלמר לרסקי בשנת 1935. לרסקי, צלם דיוקנאות וקולנוע ששימש כצלם בקולנוע האקספרסיוניסטי הגרמני, מביא בסרט את סיפורו של חלוץ המגיע לארץ ישראל ומשתלב בקולקטיב הבונה את הארץ וקודח בארות מים. אף שהסרט נצמד לעולם הדימויים המוכר מסרטי "הריאליזם הציוני", הרי שמבחינה אסתטית הוא יוצר דינמיקה מופלאה בין עריכת מונטאז' (בהשראת הקולנוע הסובייטי של אייזנשטיין ופודובקין) וצילום אקספרסיוניסטי המבוסס על ניגודי אור-צל, זוויות צילום דרמטיות ודגש על ההיבט הצורני, המבחינים אותו מסרטים ציוניים אחרים דוגמתו בעלי אופי מליצי ומסכתי.

מהמקום המהוסס הזה תפתח לימים תעשיית סרטים ראווה ומפוארת. חלוצי הקולנוע הציוני נידמו לעיתים כמתיישבים הראשונים שתיעדו

ותיארו בסרטיהם, ואכן הם צילמו בזמן אמת, מתוך תשוקה ומחויבות לאמנותם ולאדיאה הציונית, את ההתיישבות היהודית המתחדשת. את ההיסטוריוגרפיה המקיפה ביותר של הקולנוע הישראלי הציגה לראשונה החוקרת אלה שוחט בספרה המכונן הקולנוע הישראלי – היסטוריה ואידיאולוגיה, מתוך פרספקטיבה הבוחנת את הרפרזנטציה של הפלסטיני והמזרחי בסרטים הישראליים כפי שזו עוצבה על ידי הקול ההגמוני האשכנזי-אירופאי.

שוחט מתייחסת אל סרטי העלילה הראשונים שהופקו לאחר קום המדינה כנמנים על "הז'אנר הלאומי-הרואי". סרטים אלה, דוגמת גבעה 24 אינה עונה (תורולד דיקינסון, 1950, (עמוד האש) לארי פריש, (1959, הם היו עשרה)), (ברוך דינר (1961, [[וסיניה) אילן אלדד, (1962, מתמקדים בגיבורים הישראליים המיתיים – צברים, קיבוצניקים וחיילים – בדרך כלל בהקשר של העימות הישראלי-ערבי. שוחט מצביעה על תמורה שהתחוללה בז'אנר לאחר מלחמת ששת הימים. האמריקניזציה שעברה החברה הישראלית, שהתבטאה, בין השאר, בהפנמת ערכים צרכניים וקפיטליסטיים, הפכה את סרטי הז'אנר למפוארים יותר מבחינת מראה ותקציב, והם "רכשו לעצמם את הסגנון האפי ואת הגיבורים 'הגדולים מהחיים' של סרטי המלחמה ההוליוודיים²". על סרטים אלה נמנים הפריצה הגדולה) מנחם גולן, (1970, שבו יחידת קומנדו ישראלית יוצאת למבצע חילוץ נועז של חיילים-שבויים מהכלא הסורי,



גבעה 24 אינה עונה, 1950



הם היו עשרה, 1961



סינייה

או עזית הכלבה הצנחנית) בועז דוידזון, (1972, לפי ספרו של מוטה גור, שבו כלבת זאב נועזת מבצעת משימות מסוכנות מעבר לקווי האויב.

באמצע שנות ה-60 הוצגו לראשונה שני טיפוסים חדשים בפני הקהל הישראלי: הקולנוע האישי-מודרניסטי והקולנוע העממי. הקולנוע האישי-מודרניסטי הושפע מאוד מהקולנוע האירופאי המודרניסטי של התקופה – סרטיו של מיכלאנג'לו אנטוניוני, הגל החדש הצרפתי והניאו-ריאליזם האיטלקי – ועל הבמאים המזוהים עמו נמנו ג'אד נאמן, אורי זוהר, דוד פרלוב ויצחק צפל ישורון. האסתטיקה המודרניסטית של הסרטים האלה נתפסה בעיני נאמן, שלימים יעניק להם את הכינוי "הרגישות החדשה", כריאקציה כלפי "אתוס ההקרבה" הלאומי כפי שהובע במרטירולוגיה של הנופלים במלחמת העצמאות.

דובריו של אותו מודרניזם היו, לטענת נאמן, יוצרים (משוררים, סופרים, אמנים וזמרים) שכונו "דור המדינה" ואשר החל להתגבש בעשור השקט יחסית מבחינה ביטחונית שבין מלחמת סיני (אוקטובר 1956) ומלחמת ששת הימים (יוני 1967). נאמן רואה בסרטו האוונגרדי של אורי זוהר, חור בלבנה (1965) ובעבודתו התיעודית-לירית של דוד פרלוב, בירושלים, (1963) את מבשרי "הרגישות החדשה" ששילבה ביקורת רדיקלית של הציונות ושאיפה לניתוק העשייה האמנותית מההגמוניה

חור בלבנה, 1965



האישה בחדר השני



מקרה אישה



השימלה,



לאן נעלם דניאל וקס



מציצים



אור מן ההפקר

הפוליטית. סרטו של זוהרי, המביא את סיפורו של חלוץ בורגני המגיע ארצה ומקים קיוסק בלב המדבר לפני שהוא יוצא עם שותפו ליצור סרט יש מאין, נתפס בעיני נאמן כ"מעלה בהכרח את שאלת היחסים בין האוונגרד הקולנועי לבין האוונגרד הפוליטי בישראל³."

את הקולנוע המודרניסטי אפשר לחלק לשתי קבוצות: האחת, סרטים שנוצרו בעיקר במחצית השנייה של שנות ה-60, התבססו על תקציבים נמוכים, התמקדו בנוף אורבני (בעיקר תל-אביב), הפגינו גישה אקספרימנטלית למבע הקולנועי, ועסקו בנושאים בעלי אופי "אוניברסלי". בין הסרטים הללו ניתן למנות את אישה בחדר (השני) יצחק צפל ישורון, (1967, מקרה אישה) ז'אק קתמור, (1969, השמלה) יהודה ג'אד נאמן (1969, והתימהוני) דן וולמן, (1970, כמו גם הסרטים הקצרים [[לאט יותר]] [[אברהם הפנר,]], (1968 ולואיזה לואיזה) יגאל בורשטיין. (1968),

הקבוצה השנייה היא של סרטים שנוצרו במחצית הראשונה של שנות ה-70, ואשר לטענת חוקר הקולנוע הישראלי אריאל שוייצר "מהווים הד למשבר שפקד את החברה הישראלית ערב מלחמת יום כיפור (ולאחריה) שלום, תפילת הדרך, לאן נעלם דניאל וקס, (ובמקביל נעשים קשובים יותר לאופייה הים-תיכוני של הארץ) מציצים,

ונותנים ביטוי לאפליה שממנה סבלה האוכלוסייה המזרחית) אור מן ההפקר 4.")

שני סרטים בולטים בקבוצה זו הם לאן נעלם דניאל וקס) אברהם הפנר (1972, ומציצים) אורי זוהר, (1972, שמציגים לראווה את קריסת דימוי הצבר המיתולוגי. בסרט הראשון, החיפוש של הגיבורים אחר אלוף ימי נעוריהם שבכותרת נחתם בגילוי של גבר מזדקן ומקריח המתגורר בדירת שיכון בבאר שבע ומלהג פילוסופיה לעייפה; ואילו גיבוריו של הסרט השני, מציצים, הם צמד בטלני חוף תל-אביביים המסרבים להתבגר ולהבין שזמנם עבר. בהשאלה, מהוות דמויות הצבר בסרטים הללו אלגוריה לדעיכתו של החזון הציוני ומראה לפני המדינה הצעירה שהתפרקה מערכיה.

טיפוס הסרטים השני שצמח, כאמור, במחצית שנות ה-60 הוא הקומדיה האתנית הפופולארית שלימים תיקרא בשם "סרטי בורקס". מדובר בקומדיות שעסקו בקונפליקט העדתי שבין ספרדים ואשכנזים וגיבוריהן, על פי רוב צעירים שבאו משכבות סוציו-אקונומיות שונות, מצאו את הדרך להתגבר על המכשולים שנערמו בפני אהבתם; והסרטים על כן הסתיימו בחתונה שסימלה את החזון הציוני של "כור ההיתוך", שחיבר בין יהודים בני מעמדות ומוצאים שונים.

צמיחת הקולנוע העממי דווקא בעשור זה נובעת, במידה רבה, מהחוק לעידוד הסרט הישראלי שנחקק בשנת 1954 ועודכן בשנת 1960. על פי התיקון, הוענקה למפיקי הסרטים סובסידיה ממשלתית ביחס ישיר למספר הצופים. מאוחר יותר, כאשר החלו שידורי הטלוויזיה במאי 1968, מזהה מבקר הקולנוע מאיר שניצר תופעה ייחודית מרתקת בנוף הקולנוע הישראלי – בניגוד למדינות אחרות שבהן הונהגו שידורי טלוויזיה, במספר צופי הסרטים בארץ לא חלה כלל ירידה. שניצר מסביר זאת במשדרים הראשונים אשר "שמו דגש על טיפוח תודעת התרבות האירופית, תוך הזנחה מודעת של היצירה המזרחית".

הקהל המזרחי, לטענתו, מצא את מבוקשו בסרטי הבורקס האסקפיסטיים⁵.

הפרוטוטיפ של סרטי הבורקס – אף שכינוי זה נטבע בדיעבד 60 שנה לאחר נעשה בו שימוש בעת שהסרטים הללו הוצגו לראשונה – הוא יצירתו הסאטירית של אפרים קישון, סאלח שבתי (1964) הסרט, שמתרחש על רקע החיים במעברה במדינת ישראל הצעירה של ראשית שנות ה-50, מעמיד באור נלעג

60-70

עממי - סרטי בורקס





"פרות קדושות" של אותה תקופה דוגמת הקיבוץ (שחבריו מוצגים כמתנשאים על פני העולה המזרחי) והמסד הפוליטי-מפא"יניקי (שאינו עושה כל מאמץ לדאוג לעולים אך משחד אותם לקראת הבחירות הממשמשות ובאות).

חשיבותו של סאלח שבתי טמונה גם בהיותו הפעם הראשונה בה הוצג פרוטגוניסט ממוצא מזרחי בקולנוע הישראלי הפופולארי. הקולנוע הלאומי-הרואי, שהיה הדגם הדומיננטי במחצית הראשונה של שנות ה-60, התעלם כמעט לחלוטין מנוכחותם של יהודים מארצות ערב. דמות הצבר בסרטי התעמולה הציוניים של שנות ה-30 וה-40 עוצבה על פי המודל של גבריות יהודית חדשה: "גאה, בריאה, חזקה והטרוסקסואלית, העומדת בניגוד גמור, לכאורה, לדימוי של הגבר היהודי הדיאספורי כמכוער, כפוף, מיילל ו'נשי'7. "ואולם, מוסיף

יוסף, "זמות הגבר היהודי ההטרסקסואלי החדש – הצבר – היא ההתגלמות של הלובן הציוני8".

עם זאת, סרטי הבורקס שללו מהיהודי-המזרחי את הייצוג-העצמי שלו. לא רק שרבים מהם נוצרו על ידי מפיקים, במאים ותסריטאים אשכנזים (ביניהם בועז דוידזון, מנחם גולן ואלי תבור, (אלא שהגיבורים המזרחים עצמם גולמו על ידי שחקנים אשכנזים פופולאריים כיהודה ברקן, שגילם את התפקיד הראשי בצ'רלי וחצי (דוידזון, 1974) וחיים טופול, השחקן הראשי בסאלח שבתי. אך על אף הכחשתם את האפשרות של ייצוג-עצמי מזרחי (ההגמוניה האשכנזית היא המדברת בשמם של המוכפפים), סרטי הבורקס עסקו בסוגיות שאופיינו עד אז בהתעלמות ממסדית. כפי שטוענת שוחט, "המנגנון המדינתי (בשנות ה-60) נטה להתייחס למזרחים כלא קיימים, או, במקרה הטוב, כקיימים בחלל ריק [...] המדיה המודפסת ותחנות הרדיו הממשלתיות חיזקו את הרושם של ההיעדרות המזרחית ואת הצורך המשתמע ב'חיברותם מחדש' ובהטמעתם בקודים האשכנזים9." על כן, עיסוק סרטי הבורקס, בסוגיות של דיכוי וקיפוח עדתי-מעמדי (למרות הפתרון האסקפיסטי) והענקת ייצוג מסוים ליהודי-הספרדי, כמו גם חתירתם תחת אתוס הקולקטיב הציוני-ישראלי – הופכים את סרטי הסוגה לטקסטים קולנועיים המהווים אנטייתזה לעולם הדימויים והאיזאות של הקולנוע הלאומי-הרואי של תקופתם.

שנות הזוהר של סרטי הבורקס החלו עם כץ וקרסו) מנחם גולן, (1971 והסתיימו עם משפחת צנעני) בועז דוידזון. (1976, ההסבר המקובל רואה בהיעלמותם-לכאורה תגובה ישירה למהפך הפוליטי שהתחולל בשנת 1977 והביא לעליית הליכוד, שנתפס כמפלגה בעלת אוריינטציה מזרחית וכמייצגת של אותן שכבות חברתיות חלשות, שתוארו בסרטי הבורקס ואשר הודרו מהשיח ההגמוני האשכנזי-

מפא"יניקי. את מקומם תפסו, לפחות לזמן קצר, קומדיות פופולאריות
דוגמת אסקימו לימון

70-80

קומדיות פופולאריות





בועז דוידזון, (הלהקה) אבי נשר (1978, ודיזנגוף 99) אבי נשר (1979), שהציגו נאמנה דור של צעירים נהנתניים המורדים בסמכות ההורית ומחפשים את דרכם. המתח בין בנים והורים, חדשים וותיקים, שנבנה בסרטים הללו, ייצג חברה שכתוצאה ישירה ממלחמת יום כיפור איבדה כל אמון בסמכות הפוליטית והצבאית, וביטא, כמו במקרה של אסקימו לימון, שעלילתו מתרחשת בתל אביב של שנות ה-50, כמיהה אל ימי הזוהר של השלטון המפא"יניקי שחלפו לבלי שוב.

במקביל, נובטים בסופו של אותו עשור ניצניה של עשייה קולנועית נשית) רגעים מיכל בת-אדם, 1979, מעגלים של שישבת עידית שחורי (1980], שבמהלך העשור הבא תהיה מזוהה בעיקר עם יצירתה האוטוביוגרפית-בחלקה של מיכל בת-אדם. אף שהסרט העלילתי הראשון שנעשה על ידי בימאית, לפני מחר) אלידע גרא, (1969)נוצר עשר שנים מוקדם יותר – עבודתה של בת-אדם (ומאוחר יותר גם זו של דינה צבי ריקליס (בולטת בעצם היותה קורפוס יצירתי נשי מובהק ויחיד, לפחות לתקופתו, המשרטט דיוקנאות נשיים מנקודת מבט נשית; וחותר תחת הייצוג המסורתי של נשים בקולנוע הישראלי שהציב אותן כאלמנת מלחמה) אשת הגיבור פיטר פריי, 1963, מצור ג'ילברטו טופאנו (1969, או כגיבורה של מלודרמה עממית) אריאנה, 1971, נורית 1972 ושרית 1973 של ג'ורג' עובדיה10).

70-80

עשייה קולנועית נשית



לפני מחר, 1969



רגעים, 1979





שנות ה-80 עומדות בסימן של קומדיות פופולאריות מצד אחד (סרטי המתיחות, סרטי ההמשך לאסקימו לימון ונגזרותיהם דוגמת אלכס חולה אהבה בועז דוידזון, [1986, והקומדיות העממיות בבימויו ובכיכובו של זאב רווח, (ושל קולנוע פוליטי-ביקורתי מצד שני, שביקש לסתור ולבקר את הדימויים והמיתוסים הציוניים שטופחו על ידי הקולנוע הלאומי-הרואי. את הדומיננטיות של הקולנוע הפוליטי-ביקורתי בשנות ה-80 ניתן להסביר, בין השאר, בייסודה של "הקרן לעידוד סרטי קולנוע ישראליים איכותיים" (1979). הקרן החליפה את שיטת הסבסוד הממשלתית הקודמת, שהוענקה אוטומטית לפי מספר הכרטיסים שנמכרו – באמות מידה של איכות התסריטים שהוגשו לעיונם של לקטורים. במקביל, החלה שקיעתו של הקולנוע העממי, שחדל בהדרגה ליהנות מתמיכת המדינה.

סרטו המכונן של יהודה ג'אד נאמן, מסע אלונקות (1977) מציין את ראשיתם של הסרטים הפוליטיים-ביקורתיים, המכונים על ידי נורית גרץ "הקולנוע של הזר והחריג 11". "הסרט, המביא את סיפורו של טירון צנחנים) מוני מושונוב (המתאבד בעקבות יחסם של חבריו ומפקדיו, ובהמשך מתאר את התמודדות מפקדו) גידי גוב (עם הטרגדיה, "חושף [...] את הסדקים העמוקים בבסיס החברה הישראלית, זו התובעת מבניה התגייסות מוחלטת בגופם למטרה לאומית שבסופה יהפכו מנערים לחיילים 12". יחד עם הקומדיה

הפופולרית שצברה מעמד מיתולוגי, גבעת חלפון אינה עונה) אסי דיין ,
(1976הציג הסרט

70-80

פוליטי - ביקורתי





תמונה ביקורתית נוקבת של צה"ל. שני הסרטים היו הראשונים לשחוט אותה פרה שקדושתה התפוגגה בעקבות הטראומה והמחדל של מלחמת יום כיפור.

סרט מפתח נוסף בשנות ה-80, שמציג פן ביקורתי של החברה הישראלית המצ'ואיסטית, הוא רובה חוליות) אילן מושנזון (1979), סרט זה, שעלילתו מתרחשת בתל אביב של שנות ה-80, עוקב אחר משחקי המלחמה שמנהלות ביניהן שתי חברות נערים יריבות. הסרט מגחיק את קלישאות השיח הלאומי-הרואי ש"מתורגמות" לעולם הדימויים הנערי, ובעיקר מבקר את יחסה של החברה הישראלית אל ניצולי השואה דרך דמותה של "פלסטינה המשוגעת", אישה שאיבדה את כל משפחתה במלחמה ומתגוררת בצריף על חוף הים. המפגש בין יוני, גיבור הסרט, ופלסטינה, מעמיד זה מול זה את הנרטיב הציוני ואת הנרטיב הגלותי המוכחש ומאפשר, לראשונה, הכרה בזה האחרון והזדהות עמו.

סרטים נוספים שהופקו במהלך שנות ה-80 נדרשים אל סיפורי החניכה ובני הנוער על מנת לבקר את הערכים שעליהם הושתתה החברה הישראלית. כאלה הם נועה בת 17) יצחק צפל ישורון (1982), ובלוז לחופש הגדול) רנן שור (1987), שני סרטי התבגרות אלה, האחד מתרחש על רקע משבר הפילוג בתנועה הקיבוצית בשנות ה-80, והשני – על רקע מלחמת ההתשה, מעמידים את האינדיבידואלים שבמרכזם אל מול המערכת החברתית המדכאת (קיבוץ ובית ספר בהתאמה), ומסתיימים בתחושה של כישלון. האנרכיזם מפנה את

מקומו לקונפורמיות, והפרט המורד מוצא עצמו לבדו אל מול המערכת, מובס.

שנות ה-80 הן גם השנים בהן התרחש מהפך ייצוגי כפול – תמורה בדימוי הערבי-פלסטיני שתופס עתה מקום מרכזי לצידו של הפרוטגוניסט היהודי-ישראלי, ודעיכת דמותו של הצבר הלוחם המוצג כמי ששב משדה הקרב של מלחמת לבנון הראשונה לא כגיבור אלא כשבר כלי, הן פיזית והן נפשית. סרטים דוגמת חמסין) דניאל וקסמן, (1982 מגש הכסף) יהודה ג'אד נאמן, (1983, מאחורי הסורגים) אורי ברבש, (1984, גשר צר מאוד) נסים דיין (1985, כמו גם נישואים פיקטיביים) חיים בוזגלו" (1988, סוטים חדות מהרפרזנטציה המסורתית של הסכסוך הישראלי/ערבי, בכך שהם מתמקדים יותר במימד הפלסטיני (בניגוד לערבי) של סכסוך זה – שינוי בדגש שמקביל להופעתה של 'היישות הפלסטינית' בשיח השמאל בכלל" (שוחט, 1991: 244). בולט ביניהם אוונטי פופולו, סרטו של רפי בוקאי מ-1986, שמעמיד במרכזו שני חיילים בצבא המצרי המובס במלחמת ששת הימים התועים במדבר סיני בדרכם לתעלה, הביתה. לא זו בלבד שסרט זה מציג את המלחמה ותוצאותיה מנקודת המבט

80-90

פוליטי - ביקורתי





של "האויב", אלא שליהוקם של שחקנים פלסטינים לתפקידי החיילים המצריים מנכיח, בעקיפין, את מי שהיו הנעדר המובנה בקולנוע הישראלי עד אותו עשור¹³.

במקביל, סרטים כלא שם זין) שמואל אימברמן, (1987, בצלו של הלם קרב) יואל שרון (1988, ורסיסים (יוסי זומר, 1989), שבים אל הטראומה של מלחמת יום כיפור ומציגים את התמודדותם של החיילים ששבו ממנה שבורים בגוף ובנפש. הן סרטי "הגל הפלסטיני" והן סרטי מלחמת יום כיפור מהווים את שני צדיו של אותו מטבע – הם משמשים אלגוריות למלחמה המתמשכת בלבנון, לפיצול בחברה הישראלית סביב נחיצותה של המלחמה, ולקריסתם המוחלטת של המיתוסים ועולם הדימויים הציוני.

אין זה מקרה, לפיכך, שהקולנוע הישראלי בעשור הבא, שנות ה-90, מאופיין בהתעלמות מהתמודדות ישירה עם המציאות הפוליטית ובהתכנסות של גיבוריו אל תוך עצמם ועולמם. האינתיפאדה הראשונה, שפורצת בשלהי 1987, מכניסה את התודעה הציונית לסחרור. דיכוי האלים והיפוך המיקומים בין הקורבן (היהודי) והמעוול (הערבי-פלסטיני), שהתבסס משך עשורים בשיח היהודי-ציוני ואשר מהדהד באורח נבואי כמעט במונולוג "שיילוק" מתוך הסוחר מוונציה, שנושא אחד החיילים המצריים בפני החיילים הישראלים באוונטי פופולו – אינו מאפשר עוד יצירתו של קולנוע פוליטי מובהק שיתייחס אל הסכסוך הישראלי-פלסטיני מבלי לנקוט

עמדה מפורשת שתכיר בלגיטימיות של המאבק הפלסטיני. למעשה, שני סרטים ישראליים בלבד מעיזים להתייחס ישירות אל האינתיפאדה הראשונה: שדות ירוקים ([יצחק צפל ישורון]], 1989) והסרט הקצר [[מה קרה]] אברהם הפנר (1988, שנחתם בווידויו המצמרר של חייל ישראלי שהרג אישה פלסטינית).

תחילת שנות ה-90 עומדת בסימן "הגל התל-אביבי" – סרטים אורבניים, ליליים, מנוכרים, המציבים במרכזם דמויות בודדות החיות בבלבול קיומי ונשמטות אל פאבים עשנים בחיפוש עצמי. כאלה הם שורו) שבי גביזון, (1990, שגיבורו הוא סופר כושל הגורר אחריו חבורה שוטה של מאמינים, [[סיפורי תל-אביב]] [[איילת מנחמי ונירית ירון, (1992, המורכב משלושה סיפורים שבמרכזם נשים הנאבקות על עצמאותן, וערב בלי נעמה) משה צימרמן, (1992, העוקב אחר יושביו של פאב תל-אביבי הממתינים עד בוש לזו שבכותרת. סרטים אלה ואחרים כמו מבקשים להפנות עורף לסיטואציה הפוליטית הבלתי אפשרית ולהסתגר בדל"ת אמותיו של הכרך הלילי שנדמה נעדר סממני זיהוי לוקאליים.

90-00

הגל התל אביבי





יעל מונק טובעת את המושג "קולנוע גבול" בהתייחס לקולנוע הישראלי שנוצר בשנות ה-90, ומזהה אותו עם "הדה-קונסטרוקציה של דמות הצבר ההגמוני, וחשיפת קורותיהם של מי שסבלו מגישתם הקולוניאליסטית של ותיקי הארץ, שגזרה עליהם מעין מצב של גלות פנימית¹⁴". מונק מזהה שני סוגי מרחב המתקיימים בקולנוע הגבול, מרחב המטרופולין ומרחב הפריפריה, וכן המרחב היהודי והמרחב הציוני – שבמפגש ביניהם נוצרים זהויות היברידיות ומבנים חדשים של סמכות.

מתבקש, אגב כך, להשוות בין הגל התל-אביבי לסרטי הטרילוגיה התל-אביבית של אורי זוהר, הכוללים בנוסף למציצים (1972) גם את עיניים גדולות (1974) והצילו את המציל (1977). בעוד סרטים אלה זיהו את התל-אביביות עם חוף הים המקומי או עם מגרש הכדורסל המיתולוגי של מכבי העירונית והפכו אותם לחלק אינטגרלי מהגדרת זהותם של גיבוריהם המתעקשים להיוותר צעירים לנצח ומסרבים להתברגן – הרי שבסרטי תל-אביב של שנות ה-90 כמעט ולא ניתן לזהות סממני היכר ייחודיים לעיר. זוהי תל-אביב קונספטואלית, עיר פוסט-מודרנית גדולה השואפת להידמות לניו-יורק יותר מאשר לכרך הים תיכוני שהיא. רק הגמל המעופף, סרטו הנשכח-כמעט של רמי נעמן מ-1994, על פרופסור תימהוני לאמנות ומפנה אשפה ערבי החוברים למשימת שחזור פסל הגמל המעופף שהיה סמלו של יריד המזרחי, מתרפק על סמליה של העיר העברית הראשונה ועל בתי הבאוהאוס שבה.

יוצא דופן בגל הסרטים התל-אביביים הוא [[החיים על פי אגפא]], סרטו החשוב של אסי דיין מ-1992. סרט אפוקליפטי זה, המתרחש "בעוד שנה מהיום", מיטיב לזהות את תוצאותיה של "תסמונת בת היענה" שבה לוקה החברה הישראלית אגב האינתיפאדה בשטחים. הסרט, המתרחש במהלך לילה אחד בפאב תל-אביבי שאינו אלא מיקרוקוסמוס של החברה הישראלית (וקרוי, אגב כך, "בארבי", הכינוי שבו מזוהה בית החולים הפסיכיאטרי "אברבנאל"), מסתיים עם עלות השחר, כאשר חבורה של קציני צבא שמוקדם יותר באותו לילה סולקו מהפאב על ידי בלש משטרתי בעקבות התנהגותם האלימה, שבים אל המקום עם כלי נשק וטובחים ביושביו. אגפא מעז בדרך זו לטעון, כי האלימות הצבאית שמופנית אל תושבי השטחים היא חרב פיפיות וסופה שתגרום למלחמת אזרחים.

השוט החותם את הסרט מראה שורה של תמונות סטילס שנלקחו במהלך הערב על ידי אחת ממלצריות הפאב, ליאורה, תלויים על חבל

בדירתה. בתצלומים נראים יושבי הפאב (עתה כבר מתים). המצלמה נעה לאורך החבל עד שלבסוף היא מתמקדת בחלון פתוח שדרכו נראית העיר המתעוררת לבוקר חדש. זהו השוט הצבעוני היחיד בסרט שמצולם ברובו בשחור-לבן קודרני. שוט זה מהווה, ממשית וסימבולית, סיום שהוא בה בעת התחלה. הדמויות שנרצחו בטבח מייצגות דימויים שהיו דומיננטיים בקולנוע הישראלי למין הסרטים הלאומיים-הרואיים של ועד לאותו רגע – הצבר הלוחם, האם הגדולה, הפלסטיני, האישה טרופת הדעת, המזרחי והזונה. [[החיים על פי אגפא]] שייך למה שנאמן מכנה "הקולנוע האפוקליפטי": סרט אשר "מתמודד עם קריסתה של התשוקה האוטופית [הציונית] ומתאר את ה'לבנוניזציה' של המרקם החברתי המתפתח לכדי קטקליזם של השמדה-עצמית¹⁵".

מעניין, אגב כך, לציין שבתום הטבח בפאב אנו רואים מצלמת סטילס (זו ששימשה את ליאורה להנצחת יושבי המקום) וטייפ שהם "הנפגעים" האחרונים מכדורי החיילים. אין זה מקרה. תמונה וסאונד הינם שני האלמנטים הבסיסיים של הקולנוע, ובצורה זו הסרט מתייחס סימבולית ל"קיצו" של הקולנוע הישראלי כפי שהכרנו אותו ומבטא תשוקה להתחלה חדשה, לכיוון חדש. החלון הריק שממלא את המסך בסופו של השוט החותם את הסרט מסמל אותו קולנוע "חדש", שמהותו טרם הוגדרה, שעתיד לבקוע מבין ההריסות המטאפוריות.

הסנונית הראשונה של אותו "קולנוע ישראלי חדש" הופיעה שנתיים מאוחר יותר. שחור) שמואל הספרי, (1994, לפי תסריט אוטוביוגרפי-בחלקו שכתבה חנה אזולאי הספרי שגם מככבת בסרט, עורר ויכוח ציבורי ואקדמי שנגע לדרך התיאור של משפחה מרוקאית המתגוררת בעיירת פיתוח אנונימית בדרום הארץ, בשנות ה-70. סרט ראוי לציון זה מהווה את תחילתו של קולנוע רב-תרבותי בישראל, שכמו צמח מתוך "הדימויים המתים" שחתמו את אגפא.

הקולנוע הישראלי שבא בעקבותיו חווה פריחה ביקורתית, אקדמית וקופתית. יהודה שנהב ויוסי יונה מזהים את מקורותיו של הרגע הרב-תרבותי – שאותו מייצג הקולנוע הישראלי בשני העשורים האחרונים – בכמה תמורות דמוגרפיות ופוליטיות שהתחוללו בארץ החל בשנות ה-90: גלי ההגירה הגדולים מאתיופיה ומברית המועצות לשעבר; התעצמותה הפוליטית של ש"ס והריאקציה לאידיאולוגיה של כור ההיתוך; תביעותיהם הלאומיות, התרבותיות והפוליטיות של אזרחי ישראל הפלסטינים שהתעצמו לאחר אירועי אוקטובר 2000; נוכחותם הגוברת של מאות אלפי מהגרי עבודה מאפריקה, מזרח אסיה, דרום אמריקה ומזרח אירופה והתרבויות האתניות שפיתחו בישראל; וכן "התפתחותה של תרבות שאינה כפופה לז'אנר הלאומי הרואי [...] שיוצריה הם בעיקר נשים"16.

10-11

הקולנוע הדיאספורי וסרטי מהגרים











החל מראשית שנות ה-2000, כאמור, חווה הקולנוע הישראלי פריחה כמעט חסרת תקדים בהיקפה. זאת, מוצאת את ביטויה בגידול במספר הסרטים המופקים מדי שנה, במספרי הצופים, בהשתתפות סרטים ישראליים בפסטיבלים יוקרתיים¹⁷ וזכייתם בפרסים חשובים, ובעלייתו של דור חדש של במאים – רובם בוגרי בתי הספר לקולנוע, שאף מספרם בארץ גדול לאין שיעור ביחס לאוכלוסייה. את הסיבות לפריחה הזו אפשר לראות בחוק הקולנוע שעבר בכנסת בשנת 1999 והגדיר תקציב שנתי קבוע לקרנות ומוסדות קולנועיים; הקמתם של

הערוצים המסחריים בטלוויזיה (ערוצים 2 ו-10 וכן הכבלים והלוויינים), שמחויבים על פי חוק להשתתף במימון ולהקרין סרטים ישראליים; וכן ההתפתחות של מסגרות אלטרנטיביות להפקת סרטים שלא נשענות על תמיכת קרנות הקולנוע. בעשור וחצי האחרון מאופיינת היצירה הקולנועית המקומית בעיקר בגיוון ובריבוי 18. בסרטים המופקים בתקופה זו בולטות המגמות הבאות: 1. הקולנוע הדיאספורי וסרטי מהגרים – סרטים אלה, שבאו בעקבות שחור, מתארים את היטלטלותם של בני הדור השני להגירה בין מחויבות למסורת לבין התשוקה להיטמע בחברה הישראלית. בולט בהם חתונה מאוחרת) דובר קוסאשווילי, (2001, המביא את סיפורה של משפחת מהגרים גיאורגית המבקשת להשיא את בנה היחיד. סרט זה סימן את ראשיתה של הפריחה שצוינה לעיל, והצלחתו המסחרית המפתיעה (כ-30 אלף צופים) עוררה תשומת לב מקומית ובינלאומית לקולנוע הישראלי. הסרט יכול להיחשב כ"ניאו-בורקס", ואולם בניגוד לקומדיות האתניות הפופולאריות של שנות ה-70, הרומן הבין-עדתי שמתואר בו אינו מסתיים בנישואים. אדרבא, הוא מבטא את אחיזתה החונקת של המסורת המשפחתית באינדיבידואל, בישראל של ימינו. מבחינה אסתטית, הסרט מתרחש בעיקר בחללים סגורים, בבתיהם של בני המשפחה, והסגירות הזו מפני "החברה שבחוץ" הופכת את המשפחה למעין "מולקולה אתנית" המבודדת במרחב ובזמן – היפוכה הגמור של התשוקה להתמזג שנמצאת בבסיס סרטי הבורקס.

2. האב הנעדר והמשפחה הדיספונקציונלית – סרטים ככנפיים שבורות) ניר ברגמן, (2002, שנת אפס) יוסף פיצ'חדזה (2004, ואיים אבודים) רשף לוי (2008, מעמידים במרכז את תוצאת היעדרותו הטראגית והפתאומית של האב, תפקודו הלקוי, ו/או את החיפוש אחריו. אפשר לראות בתמה דומיננטית זו ביטוי לחוויה הטראומטית של רצח ראש המשלה יצחק רבין, ולחיפוש של המשפחה הלא מתפקדת, החברה הישראלית, אחר מוצא וגאולה.

3. יהדות ודתיות-לאומית – בשונה מהקולנוע הישראלי של העשורים הקודמים, הקולנוע הישראלי העכשווי מגלה רגישות רבה ומורכבת יותר כלפי הדת והמסורת היהודית וייצוגם של יהודים דתיים וחרדים. המבט בעולם הדתי והחרדי נע מהחיצוני (קדוש] עמוס גיתאי, [1999 הסודות] אבי נשר (2007, אל הפנימי) ההסדר] יוסף סידר, [2000 מזורת השבט] יוסף סידר, [2004, חופשת קיץ] דוד וולך, [2007 והוא כולל סרטים שנוצרו בפיקוח ואישור רבני (האושפיזין] גידי דר, [2004, למלא את החלל] רמה בורשטיין, [2012 בתקופה המדוברת, אף עולה ומתבססת תעשיית סרטים שלמה, גברית ונשית, הפועלת במסגרת הסגורה של העולם החרדי ומיועדת בעיקר לצריכה הפנימית של הקהילה החרדית (כאלה הם זעקת הנפטר [ניסים ורטה, 2004], המבוסס על סרט האימה ההוליוודי החוש השישי [מ. נייט שאמאלן, 1999], מתכון סודי [יהודה גרובייס, 2004] וגשר חד סטרי [ריקי הרשטיק, 2009], ואלה הן דוגמאות ספורות מבין מאות סרטים המופקים ומופצים במסגרת עצמאית).

4. קולנוע פלסטיני-ישראלי – מדובר בסרטים שנוצרו על ידי במאים פלסטינים החיים בתחומי מדינת ישראל ומתארים את החברה הכפרית-מסורתית ואת מרקם הקיום בערים מעורבות. בולטים בהם [[עטאש-צימאון]] ([[תאופיק אבו-ואיל]], 2004), המהווה ביקורת חריפה של שליטה פטריארכלית בחברה הערבית דרך תיאורה של משפחה החיה "מחוץ להיסטוריה" ו"מחוץ לטריטוריה". בניסוחם של נורית גרץ וגל חרמוני במאמרם "לפרק להיסטוריה את הצורה": "שם הסרט, [[צימאון]], מורה על נייחות – על מצב סטטי מתמיד של חסך והעדר של נוזלים, כלומר מצב של יובש. את היובש הזה כפה האב על משפחתו כשבחר לחיות במקום של שממה, ללא מים, כהתרסה נגד התרבות הפלסטינית שלו וכנגד התרבות הישראלית (19. "מנגד, עג'מי]] סקנדר קופטי]] וירון שני, 2009), מתרחש ביפו ומגולל מספר סיפורים שעלילותיהם משתלבות והם נעים

קדימה ואחורה בזמן, ויחד מהווים טרגדיה אנושית ואלגוריה מורכבת על הדו-קיום הישראלי-פלסטיני.

5. חזרה ללבנון – בעשור הראשון של המאה ה-21 בלטו בקולנוע הישראלי שלושה סרטים שנוצרו ברצף, ואשר בד בבד עם זכייתם בפרסים ובהוקרה בינלאומית לוותה הקרנתם בוויכוח ציבורי ופוליטי ער. שלושת הסרטים – בופור) יוסף סידר, (2007, ואלס עם באשיר) ארי פולמן (2008, ולבנון) שמואל מעוז, (2009, שאף קטף את פרס אריה הזהב בפסטיבל ונציה – שבים אל מלחמת לבנון הראשונה ואל הטראומה שחוו בו שניים מיוצריהם (פולמן ומעוז). המשותף לשלושתם הוא הצגת הלוחם הישראלי כתמים, פאסיבי, מותקף ומפוזר ועיסוקם המורכב בטראומה של התוקפן. על רקע התקופה בה נוצרו הסרטים (להבדיל מזו אותה הם מתארים), טוען דובדבני, כי מדובר ב"תגובה ישירה להאשמות הכבדות שמופנות כלפי מדינת ישראל וצה"ל, בפרט בעקבות השינוי הדרמטי באופי העימות הישראלי-פלסטיני שהתחולל בתקופת האינתיפאדה השנייה. הנפש הישראלית, רדופה על ידי פשעי המלחמה שבהם הואשמו חיילי צה"ל במהלך האינתיפאדה השנייה [...] מחפשת לה גאולה באמצעות פנייה אל "השיח הקורבני". הקורבן גואל את החברה מאשמתה [...] ומטהר אותה 20. כך, בעוד קצינים וחיילים ישראליים מואשמים אז בתקשורת העולמית ועל ידי ארגוני זכויות אדם בביצוע פשעי מלחמה (בעיקר חיסולים ממוקדים הגובים את חייהם של אזרחים פלסטינים) – סרטים אלה מתארים את החייל הישראלי כשעיר לעזאזל המוקרב על ידי כוחות "חיצוניים" ו"בלתי נראים", ואשר אינו נושא באחריות למצב בו הוא נמצא²¹.









6. סרטי הסכסוך החדשים – אף שהסכסוך הישראלי-פלסטיני היה, כאמור, דומיננטי בקולנוע הישראלי של שנות ה-80, הדיון בו פסק כמעט לחלוטין עם פרוץ האינתיפאדה הראשונה. שיבתם של יוצרי סרטים ישראליים בתקופה הנידונה אל הסכסוך המתמשך, היא חלק מבחינה-מחדש של הזהות הציונית והחילופים התודעתיים ביחסי מקרבן-קורבן. בולטת בין סרטים אלה – שכוללים את [רוק](#) [\(בקסבה\)](#) [יריב הורוביץ](#) (2013, [ובית לחם](#)) [יובל אדלר](#) – (2013) יצירתו יוצאת הדופן של [אודי אלוני](#), [מחילות](#), (2006) שמביאה את סיפורו של חייל יהודי-אמריקאי הלוקה בהלם אחרי שהרג בשוגג ילדה פלסטינית במהלך שירותו בשטחים, ומאושפז במצב קטטוני במוסד הפסיכיאטרי כפר שאול. במוסד, ממוקם על חורבותיו של הכפר הפלסטיני דיר יאסין, שנחרב על ידי צה"ל במלחמת 1948, החייל נרדף על ידי רוחה של הילדה שהרג. זהו סרט שדן ישירות בהדחקה אך גם בהכרה בפשע כבסיס לגאולה ומחילה של הנפש הציונית המיוסרת²².

7. קולות נשיים חדשים – [אפס ביחסי אנוש](#), (2014) סרטה הקומי של טליה לביא העוסק בשירות בנות בצה"ל, הוא אחד הלהיטים הגדולים שידע הקולנוע הישראלי בשני העשורים האחרונים (כ-50 אלף צופים).²³ פריחתו של קולנוע שנעשה על נשים ועל ידי נשים – [אור קרן ידעיה](#), (2004, [לא רואים עליך](#)) [מיכל אביעד](#), (2011 [הנותנת](#)) [\[\[הגר בן-אשר\]\]](#), 2012, [\(היא שחזרת הביתה\)](#) [מיה זרייפוס](#), (2014, [פרינסס](#)) [טלי שלום עזר](#), (2014 [בורג](#)) [שירה גפן](#) – (2014, מאתגרת את עולם הייצוגים המיליטריסטי-פטריארכלי שרווח עד כה בקולנוע הישראלי. יוצרותיו עוסקות בצורה ישירה ביחסי אימהות-בנות, אונס וגילוי עריות, דיכוי נשי ומרד. בהקשר זה ראוי להזכיר גם את הטריילוגיה שייצרו יחדיו [האחים שלומי ורנית אלקבץ](#) – [\[\[ולקחת לך אישה\]\]](#) (2004) [שבעה](#) (2008) ו[[גט: המשפט של וויאן אמסלם]] (2014) – שעניינה דיכוייה של האישה המזרחית בחברה מסורתית פטריארכלית ומסע השחרור שלה.

8. קולנוע פרינג' – כינוי זה הוענק לסרטים שמופקים בישראל בדרך עצמאית ואשר יוצריהם יוצאים לצילומים ללא תמיכת קרנות הקולנוע (המגיעה, על פי רוב, רק בשלבי ההשלמה). בדרך כלל, מדובר בסרטיהם הראשונים של במאים צעירים הנשענים על תקציב נמוך ועבודת צוות המתבצעת בהתנדבות. כפי שמזהים פרחומובסקי ואוטיין במאמר שנכתב במסגרת גיליון מיוחד שהקדיש כתב העת "סינמטק" לתופעה, סרטים אלה ניתנים לחלוקה לשתי "חטיבות" עיקריות: סרטי ז'אנר בידוריים (2 [בלילה](#)) [רועי ורנר](#), [2012, [כלבת](#)] [אהרון קשלס ונבות פפושדו](#) (2010, וסרטים עלילתיים בעלי אופי אוונגרדי, ניסיוני והתרסתי) [המשוטט](#)] [אבישי סיון](#), [2010, [פלנטה אחרת](#)] [עידן זעירא](#). [2011],

מאמר זה מבקש לעשות את הבלתי אפשרי, וספק אם הוא מצליח: להעניק לקורא סקירה תמציתית ורחבה ככל האפשר של שמונה

עשורים של יצירה קולנועית עלילתית בישראל. כך או כך, מסעו של הקורא או המעלעל לאורך הדפים הבאים בכ- 700 הסרטים המתוארים בהם מהווה מסע מהעבר הרחוק אל ההווה ואולי גם אל עתידו של הקולנוע הישראלי. ■



© כל הזכויות שמורות

[מבוא - ספר הקולנוע הישראלי \(cinemaofisrael.co.il\)](http://cinemaofisrael.co.il)

ⁱ [تاريخ الفن السينمائي - بحث Google](#) Accessed at 18/8/2023

ⁱⁱ [تاريخ الفن السابع.. كيف ولدت السينما على يد التصوير السينمائي؟ | فن | الجزيرة نت \(azureedge.net\)](#) Accessed at: 1 /8/2023

ⁱⁱⁱ [سينما - ويكيبيديا \(wikipedia.org\)](#) Accessed at: 21/ 7 / 2023

^{iv} [لوي لو برانس - ويكيبيديا \(wikipedia.org\)](#) Accessed at: 21/ 7 / 2023

^v סיכום: הקולנוע כהיסטוריה שלמה זנד | טקסטולוגיה (textologia.net) accessed at: 12/ 9/ 2023

^{vi} [להציל את ההיסטוריה של הקולנוע הישראלי - קולנוע - הארץ \(haaretz.co.il\)](#)

^{vii} [הולדת הקולנוע - יאיר הוכנר \(google.com\).pdf](#)