

(Federico Fellini) ומיכאלאנג'לו אנטוניוני מהניאוריאליזם, ופרצו את גבולותיו. יצירות הקולנוע של ברסון, ברגמן, אנטוניוני, פליני ובונואל הוכיחו מעל לכל ספק שעל אף היות הקולנוע מדיום המוני, הנוצר באופן קולקטיבי, הוא עשוי להיות מדיום אישי ואינטימי, כלי ביטוי רב-עוצמה, כשהוא נמצא בידיו של אמן – כשם שהיה מקובל בספרות, במוזיקה ובאמנות הפלאסטית.

אינגמר ברגמן (Ingmar Bergman) **שוודיה: 4.7.1918**

עשיית סרט היא בשבילי חוויה אישית מאוד. זהו דחף, ממש כמו רעב וצמא. יש אנשים המבטאים את עצמם בכתיבת ספרים, בציור תמונות, בטיפוס על הרים, בהכאת ילדיהם או בריקודי סמבה. אני מבטא את עצמי בעשיית סרטים.

(אינגמר ברגמן)

אינגמר ברגמן עשה את סרטו הראשון בשנת 1945, סמוך לפריצת הניאוריאליזם באיטליה. ברגמן, יותר מכל במאי אחר, הפך עם השנים לסמל של הקולנוע האישי-האמנותי. זהו קולנוע של אדם אחד, המבטא את עולמו הפרטי והאינטימי. ברגמן הנו אחד הבמאים הבודדים בהיסטוריה של הקולנוע שכתב את תסריטיו לבד, ונמנע לחלוטין מעיבודים קולנועיים ליצירות ספרות ותיאטרון. הוא עבד עם שחקנים ועם צוותים טכניים קבועים, כמו להקת רפרטואר קבועה המקובלת בתיאטרון; צלמיו הקבועים היו גונאר פישר (Gunnar Fischer) בסרטיו המוקדמים, וסוון ניקוויסט (Sven Nykvist) בסרטיו המאוחרים. ברגמן נהג לבחור את שחקניו כבר בשלבים הראשונים של כתיבת התסריט, ובתהליך הכתיבה התאים את התסריט לאישיותם, שאותה הכיר היטב. שחקניו הבולטים היו מקס פון סידוב (Max von Sydow), גונאר ביוראנסטראנד (Gunnar Björnstrand) וארלנד יוזפסון (Erland Josephson); השחקניות שהשתתפו בסרטיו היו בדרך-כלל גם חברותיו לחיים. ביניהן בלטו: אינגריד טולין (Ingrid Thulin), ליב אולמן (Liv Ullmann) וביבי אנדרסון (Bibi Andersson). עם שחקנים אלה הוא גם עבד כבמאי בתיאטרון הלאומי של שטוקהולם.

התסריטים שברגמן כתב היו מנותקים בעיקרם מבעיות של קולקטיב חברתי, והתמקדו בבעיות שבין גבר לאישה, בניכור האנושי הגורם לבדידות, בהתמודדות של האדם עם הזקנה והמוות, ובייאוש של האדם המודרני נוכח "שתיקתו של אלוהים". תסריטיו בנויים לרוב על אירועים שהתרחשו בחייו האישיים בינו לבין הנשים שגילמו את הדמויות בסרטיו. קירבה ייחודית זו בין חייו האישיים לבין סרטיו היתה חלק ממקור עוצמתם ותחושת האותנטיות שלהם. בניית הסרט על הוויה יום-יומית, ולא על סיפור פנטסטי, מציינת נקודת מפגש מעניינת בינו לבין הניאוריאליסטים, על אף הניגודים ביניהם.

בניגוד לחלק ניכר מסרטי הריאליזם הפסיכולוגי, הצליח ברגמן לחדור לעומק הפסיכולוגי של דמויותיו. הוא עשה זאת בתסריט דרמטי ובבימוי ייחודי של שחקנים, שלא נראה דוגמתו בקולנוע עד אז. בדומה לזיאן רנאר ואורסון וולס, הצליח ברגמן להרחיב את גבולות המדיום הקולנועי לטריטוריות שהיו בתחום הספרות והתיאטרון. עם זאת, סרטיו של ברגמן היו סינמטיים הואיל ועשה שימוש בכלים קולנועיים, ביניהם: תאורה, תנועות מצלמה אקספרסיביות

ומשחק, בהם שלט בווירטואוזיות. ברגמן ראה את הקולנוע כקרוב באופיו למוזיקה, ולא לספרות. ואכן, זוהי ההרגשה השלטת בטובי סרטיו. בהקשר זה אמר ברגמן בריאיון: "בשבילי, הסוגסטיביות של סרט טמונה בשילוב של מקצב ופנים, מתחים והרפיות. בשבילי, התאורה של התמונה קובעת הכל" (Bjorkman, Bergman on Bergman, 1970, p. 35).

תמונה שיש עליה זכויות יוצרים

תמונה שיש עליה זכויות יוצרים

איור 40

תותי בר – למעלה: ביבי אנדרסון (Bibi Anderson) וגונל לינדבלום (Gunnel Lindblom). למטה: ויקטור סויסטרום (Victor Sjöström). אחד האמצעים הבולטים של ברגמן בעבודתו עם שחקניו הוא שימוש אינטנסיבי בקלוז-אפ; שימוש המשקף את תפיסתו, לפיה הפנים הם האלמנט הסינמטי החשוב ביותר.

ברגמן שילב בקולנוע שלו השפעות תרבותיות מגוונות: בכתיבתו הדרמטית ובקולנוע שלו ניכרת השפעתם של שני המחזאים הסקנדינבים: הנריק איבסן (Henrik Ibsen) ואוגוסט סטרינברג (August Strindberg). למשל, בניסיון להבין את האישה המודרנית, המתמודדת עם הקונפליקט בין תפקידיה המסורתיים לבין שאיפתה להגשמה עצמית, בניסיון לתת ביטוי לעקרונות רגשית, לציניות ולשחיתות של אנשי כמורה, או בניסיון להתמודד עם החלל הריק שנוצר אצל האדם המודרני עם מות האמונה. העיסוק התימאטי בכל אלה מהווה חלק בלתי-נפרד מהנושאים הקולנועיים שבהם עוסק ברגמן בהשפעת איבסן. עקביו של סטרינברג בקולנוע שלו משתקפים במערכות היחסים הסבוכות שהוא יוצר בין הגבר לאישה, שבשיאם מאבק בין שני המינים. יחסו המורכב לאישה והבנתו אותה בהענקת תפקיד מרכזי לדמותה בחלק גדול מסרטיו. השפעתם של שני המחזאים הללו, שמחזות רבים שלהם הוא עצמו ביים בתיאטרון המלכותי-השוודי, חורגת מהתימאטיקה ויש לה השלכות על הסגנון ועל האווירה בסרטיו. לדוגמה, בסרטו *המכשף* (The Face / The Magician, 1958) מוצגות הדמויות כאילו יצאו מהמחזה **העלמה יוליה** (1888) של סטרינברג. כאשר אוכלת פמליית המכשף במטבחם של המשרתים, מתאימה התפאורה באופן מושלם למטבח שבו מתרחשת הדרמה הקשה בין יוליה לז'אן באותו מחזה.

המונה שיש עליה זכויות יוצרים

איור 41

החותם השביעי – זוג הלוליינים נילס פופ (Nils Poppe) בקודקוד המשולש, ביבי אנדרסון (Bibi Andersson) מימינו, מארחים על אם הדרך את האביר ובני לווייתו: מקס פן-סידוב (Max Von Sydow) לפניו, מימין, גונאר ביוראנסטראנד (Gunnar Björnstrand), נושא כליו משמאל, ונערתו גונל לינדבלום (Gunnel Lindblom) מאחוריו. שים לב: הדמויות מסודרות במשולש סימטרי כשהאמן ממוקם בקודקודו.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

המונה שיש עליה זכויות יוצרים

קודרים של מציאות אפורה, קשה ודקדנטית; פליני הִשווה עצמו לאדם הנמצא באונייה הטובעת של התרבות האנושית, מרגיש בה נוח, ואפילו נהנה. הוא יצר קולנוע שהנו תוצאה של עימות בין חייו המודעים לפנטזיות שלו, סרטים המהווים מסכת אוטוביוגרפית, אך לא במובן ריאליסטי, אלא במובן פסיכולוגי. הקולנוע שלו הוא שלוחה של אישיותו, או בלשונו: "סרט לובש צורה מחוץ לרצונך כיוצר: כל הפרטים האמיתיים מגיעים באמצעות השראה. ומהי השראה? היכולת ליצור מגע ישיר בין הלא-מודע שלך לבין תודעתך הרציונלית... לא הזיכרון הוא השולט בסרטי. מי שאומר שסרטי הם אוטוביוגרפיים חוטא בפתרון קל מדי, במיון נמהר. לי נדמה שהמצאתי כמעט הכל: את הילדות, את הדמויות, הנוסטלגיות, החלומות, הזכרונות" (ibid, p. 230).

איור 44

לילות כביריה – ג'ולייטה מסינה
בדמותה של כביריה הזונה.

הקולנוע הפך בידי פליני לכלי ביטוי אישי שהפנטזיה חשובה בו יותר מהמציאות – הגרוטסקה וההומור הם היוצקים בה חומרים

ולא העובדות. רק בפנטזיה יכול הבמאי לשלוט באופן אבסולוטי. כדי להבטיח את שליטתו המוחלטת, העדיף פליני לצלם את גירסתו שלו לעולם באולפן, ולא בחוץ כפי שעשו הניאור־יאליסטים. כך, למשל, הוא בנה ערים וכבישים, כדי להימנע משימוש שרירותי במציאות המקרית. בסרטו אמרקורד / זכרונות (Amarcord, 1974) כמו גם בסרטו והספינה שטה (And the Ship Sales on / E la Nave Va, 1983) הוא העדיף להשתמש בים מפלסטיק מפני שכך הוא דמיין אותו. פליני אינו מתפשר על האוקיינוס כפי שתוכנן על־ידי בורא אחר – ואולם, אחרי הניאור־יאליזם אין דרך חזרה לאולפן במתכונת המסורתית, ולכן פליני מסב את תשומת לבו של הצופה לצילום באולפן וחושף את המלאכותיות של התפאורה כאחד מכלי עבודתו הקולנועיים.

בין סרטיו החשובים של פליני נמנים: הבטלנים (I Vitelloni, 1953); לה סטרדה / הרחוב (La Strada, 1954); לילות כביריה (Le Notti di Cabiria, 1956); החיים המתוקים (La Dolce Vita, 1960); שמונה וחצי (Otto e Mezzo, 1963); ג'ולייטה של הרוחות (Giulietta degli Spiriti, 1965); סטיריקון (Satyricon, 1969).

לסיכום, הסרטים האישיים של הבמאים שנדונו כאן, לא התחרו מעולם בלהיטים המסחריים של הוליווד – לא באמריקה ולא באירופה. אך בשנות החמישים, השישים והשבעים היה ליוצריהם קהל קבוע ונאמן, שנהג לצפות בסרטיהם פעמים מספר וטרח לצפות בכל יצירה חדשה שלהם. סרטיהם, לצד סרטים באיכות דומה של במאים נוספים, שלא מופיעים כאן, זכו בפרסים חשובים בפסטיבלים השונים בעולם. יתרה מזו, הם זכו להערכה בעולם המקצועי שכלל את תעשיית הקולנוע (גם של הוליווד) ואת הביקורת. הסרטים הללו השפיעו על יוצרי הקולנוע, גם על אלה שעשו סרטים מסחריים־המוניים, וחינכו דור שלם של צופים שמודעותם לקולנוע הלכה וגדלה.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.