



כתב עת אלקטרוני  
בהוצאת המכללה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין, ירושלים

גליון מס' 2 מרס 2012

ניתן לקריאה באתר המכללה:  
<http://www.dyellin.ac.il>

---

**אימונים בפריים, מלחמה מחוץ לפריים – מסרים אנטי-  
מלחמתיים, ריקודים ואוטופיה במחזמר "שיער"**

אלעד פיכמן

---

# אימונים בפריים, מלחמה מחוץ לפריים – מסרים אנטי-מלחמתיים, ריקודים ואוטופיה במחזמר "שיער"

אלעד פּיכמן<sup>1</sup>

## תקציר

במאמר זה נבדקת השאלה אם המחזמר "שיער" הוא בעל מסר אנטי-מלחמתי ברור או סרט שרק משולבים בו יסודות אנטי-מלחמתיים. הטענה במאמר היא כי אי-הנכחת דימויים חזותיים ממלחמת וייטנאם במחזמר "שיער" היא בחירה אמנותית אנטי-מלחמתית בהשוואה להנכחתה ההרואית בסרטים אחרים, כגון "אפוקליפסה עכשיו" או "פורסט גאמפ". במאמר מפורטות הדרכים שבהם המסרים האנטי-מלחמתיים בסרט "שיער" מרוככים ומתבצע תמרון בין סאטירה לבידור. נוסף על כך, מודגם במאמר כיצד הנכחת הנושאים המצולמים במה שנראה על המסך או הדרתם ממנו, משמשים כלי לניתוח משמעויות אידיאולוגיות בסרטים. בסיכום המאמר, מובאת התייחסות לשורשים האידיאולוגיים הרעועים שעליהם מסתמך הדיון על הראוי ועל הבלתי ראוי בהצגת המלחמה במדיום הקולנועי.

**תאריכים:** קולנוע, מלחמת וייטנאם, מחזמר, דימויים חזותיים, משמעויות אידיאולוגיות

## הקדמה

מלחמת וייטנאם היא אירוע היסטורי ותרבותי טראומתי אשר נחקק, השפיע וממשיך להשפיע על אמריקה ועל העולם כולו (הרמן לואיס, 1994). טוכמן טוענת כי מלחמת וייטנאם טעונה מסר היסטורי, שכן נעשו במהלכה טעויות שנבעו משיקולי גאווה ומאינטרסים אישיים של פוליטיקאים (טוכמן, 1986: 247). טוכמן טוענת שהגאווה של קנדי והתרכזות באינטרסים הפרטיים שלו, מנעה ממנו מלפנות את צבא ארצות הברית מווייטנאם בשנת 1963 והוא רצה להמתין עד 1965, לאחר שייבחר מחדש (טוכמן, 1986: 319).

לטענת בורגוינה (Burgoyne, 1994), לקולנוע היה תפקיד חשוב בהבניית התנהגות גברית באמריקה. הוא טוען כי הקולנוע מעצב נרטיבים בנוגע להתנהגויות גבריות רצויות ומפיץ אותם ביעילות (Burgoyne, 1994: 211). הגבריות בקולנוע האמריקני מקושרת פעמים רבות לאגרסיה ברמה הלאומית ולמיתוס של הצלת האומה כהגשמת גבריות (שם: 214). אין לדעת, כמובן, אם קבלת ההחלטות של קנדי הייתה שונה לו היה צופה בסרטי קולנוע שונים, אך אין ספק כי הקולנוע הוא חלק מהתרבות והמיתוסים שבתוכם פעל.

במאמר זה, נקודת המוצא היא שביצירות הקולנוע על מלחמת וייטנאם צריך להיות מודע לנטייה הטרגית של ההיסטוריה לחזור על עצמה ולפחות לנסות לא לתרום לכך. במאמר זה יפורטו חלק מהאפשרויות האמנותיות אשר עומדות בפני יוצרי קולנוע ואשר רלוונטיות לניתוח משמעויות העולות מהטקסט הקולנועי בהקשר למלחמה. נתמקד בסרט "שיער" (פורמן, 1978) מכיוון שמתגלמות בו השאיפה לאוטנטיות ואמת ובו-בזמן השאיפה לאסקפיזם.

סרט הקולנוע "שיער" הוא מחזמר רוק (Rock Musical) ובכך הוא מייצג – או אמור לייצג – את תרבות הצעירים, תרבות המרד והאנטי-מלחמתיות. הפופולריות של מחזות הזמר בתאטרון באמריקה הייתה במגמת דעיכה, אך כש"שיער" הוצג בברודווי בשנת 1968 הוא זכה לפופולריות פנומנלית (Wollman, 2006: 1). "שיער" היה מחזמר הרוק הראשון שהצליח בניו-יורק הן מצד הביקורת והן מבחינה קופתית.

1 ראש החוג לתקשורת במכללת דוד ילין. דוקטורנט באוניברסיטת בר-אילן.

המחזמר שהוקדש לתרבות ההיפים של שנות השישים, היה גם הראשון שהציג ערום על הבמה (שם: 8). הבחירה בפסקול מוזיקת רוק הייתה חדשנית, משום שהקהל בתאטרון נתפס כמבוגר יותר ומוזיקת הרוק נתפסה כמוזיקה לצעירים (שם: 12). מוזיקת הרוק מייצגת מרד, ולפחות לכאורה הרגשות המוצגים באמצעותה הם אמיתיים. רוק מקושר אפוא לאותנטיות (שם: 26). באדפטציה של המחזמר לקולנוע אפשר להבחין בסגנון החיים של ההיפים כמלא אותנטיות וכנות. הדבר בולט על רקע סגנונות חיים אחרים, למשל סגנון בני האצולה או סגנון החיילים שמתנהגים בטקסיות ובצביעות. סגנונות החיים של המבוגרים, הם מגוחכים ולא אותנטיים (למשל השרת הזקן, או המפקד הזקן), הם מבוגרים שלא שומעים רוק, לא רוקדים לצליליו ולא מייצגים את המרד ואת הרגשות האמיתיים שהוא מסמל. הרגשות האמיתיים והאותנטיות נדמים כסותרים למחזמר שהוא בעיקר סוגה בידורית ואסקפיסטית.

לפי דייר (Dyer, 2002), יש במחזמר תנועה מהנרטיב, שבו מגוללים את הבעיות, המתחים והסתירות, אל הקטעים המוזיקליים שבהם הם נפתרים או משמשים כדרך להתחמק מלהתמודד עמם (שם: 46). שני תיאורים נפוצים של בידור הם "בריחה" ו"מילוי משאלות", כלומר אוטופיה. בבידור מוצגת תמונה של משהו טוב יותר לברוח אליו או משהו שהיינו רוצים שחינו ידמו לו. בבידור מוצגות אלטרנטיבות, תקוות ומשאלות, ואלו מרכיבות אוטופיה. כך למשל, כוכבי הסרטים האוטופיים, הם אנשים נחמדים יותר מהאנשים שאנו מכירים; ישירים יותר והמצבים פתורים יותר מאלה שאנו נתקלים בהם (שם: 20). כדי שסרט אוטופי יצליח, הוא צריך להתייחס אל ההתנסויות של הצופים, ו"לשחק" על הפער בין מה שקיים לבין מה שעשוי להיות, תוך זהירות בשמירה על הנורמות הקיימות ותמרון בין הסתירות (שם: 27). בבואנו לנתח את המסרים האנטי-מלחמתיים בסרט "שיער", תמרון זה הוא קריטי.

## 1. אימונים ומלחמה ב"שיער"

מלחמת ויטנאם אינה כלל מקבלת ביטוי ויזואלי בסרט "שיער". כל הדימויים החזותיים (Visual images) בסרט הם מאמריקה, אין אף לא תמונה (להלן – פריים<sup>2</sup>) אחת מווייטנאם. אימוניו של קלוד במסגרת ההכנה למלחמה נראים על המסך, אך רצף (sequence) האימונים של קלוד אינו דומה לרצף השגור, שבתחילתו הדמות חסרת ביטחון ויכולת פיזית ולאט לאט, ומתוך מאמץ ונחישות, נבנה גיבור אמריקני (למשל, בסרטי ספורט). ב"שיער" בכוונה אין שיפור ביכולתו של קלוד כלוחם ואין בנייה של הרואיות. נראה כי נקודה זו מצביעה על מגמה אנטי מלחמתית בעת ניתוח המשמעויות האידיאולוגיות העולות מהסרט "שיער", אך כפי שאדגים בהמשך, בו-בזמן מתבצעות אסטרטגיות של ריכוך המסרים הללו. להלן תיאור רצף האימונים, ולאחריו ניתוח.

2 פריים הוא מונח בעל שתי משמעויות. כאן הכוונה היא לצילום בודד על רצועת סרט. המשמעות השניה היא גבולות התמונה הנראית על המסך.

**א. תיאור רצף האימונים**

דימויים חזותיים	מילות השיר "הולכים בחלל" <sup>3</sup>
<p>קלוד ערום מול ועדת קבלה לצבא. חדר שינה צבאי. מפקד מסמן לטירונים להתחיל לרוץ. הטירונים רצים, עושים התעמלות, מתאמנים, קלוד מתאמץ. הם זוחלים על הקרקע, קלוד עוצר את זחילתו והמפקד צועק עליו שימשיך. שני מפקדים יורים במתקן האימונים. מפקד מסתכל במשקפת. החיילים מתקדמים על חבלים, יש פיצוץ מאחורי חייל הוא נבהל נופל למים המסך משחיר. בחורה ממוצא אסיאתי שרה על רקע שחור היא זזה בפריים כמו ריחוף (טראק שוט) קלוד נח על המיטה הצבאית. מנורה מסנוורת את פלג גופו העליון, עיניו נפתחות הוא מביט אל המנורה האורות זזים בחדר. הוא עוצם את עיניו. הבחורה שמוצאה אסייתי שוב שרה על הרקע השחור. רימון מתפוצץ. מפקד זקן בפרצוף נוזף מתמלא עשן. מפקד אחר נותן נשק הטירונים מתאמנים בלהכות זה את זה. קלוד מביט, אך מנותק. הטירונים רצים לתוך צריף. שם יש גז מדמיע הם סופרים ועיניהם דומעות. קלוד מוריד את מסיכת האב"כ, גם הוא סופר ועיניו דומעות. טירון יוצא מהצריף סובל ומקיא, המפקד שלו עם מסיכת אב"כ. טנק נוסע בתוך מים. קלוד הולך בתוך המים עם הרובה למעלה, יש חייל בתוך המים, הוא תשוש ובקושי הולך. קלוד בקושי יוצא מהמים הוא המום שני מפקדים צועקים עליו שימשיך. המפקד הזקן מביט דרך עשן. מפקד נוסף צועק על קלוד. קלוד מתגלגל אווז בנשקו, הוא מתנשף וסובל, עוד פצצה מתפוצצת, עשן מכסה אותו. קלוד בצריף המגורים, מסיים לקרוא את המכתב שכתב, מכניס אותו למעטפה, סוגר את המעטפה ושם את המכתב מתחת לכרית. שילה, הבחורה שהוא מעריץ, רצה עם המכתב לחבורת נערי הפרחים.</p>	<p>דלתות נעולות / וילונות מוגפים                      אורות מעומעמים / להבות בוהקות                      הגוף שלי / הגוף שלי הולך בחלל                      הנשמה שלי במסלול עם אלוהים פנים אל מול פנים                      מרחף, מתהפך / עף, מתמסטל                      על טיל לממד הרביעי                      מודעות עצמית מלאה / הכוונה</p> <p>המחשבה שלי נקייה כמו אוויר כפר                      אני חש את הבשר שלי, כל הצבעים                      אדום שחור / כחול חום / צהוב ארגמן /                      סגול ורוד / ספיר לבן / לבן לבן / לבן לבן</p> <p>העננים / אלוהים העור שלך רך / אני אוהב את פניך.                      כיצד הם יכולים לסיים את היופי הזה?                      כיצד הם יכולים לסיים את היופי הזה?                      לשמור אותנו מתחת לאדמה / לקבור אותנו בירי מתחזים שזו משימה / שולחים אותנו למלחמה</p> <p>בלילה הזה אנו מגלים מחדש את התחושה                      הולכים בחלל / אנו מוצאים את הטעם בשלום /                      היופי בחיים / שאתה אינך יכול עוד להסתיר</p> <p>העיניים שלנו פקוחות / העיניים שלנו פקוחות                      העיניים שלנו פקוחות / העיניים שלנו פקוחות!</p>

3 תרגום מילות השיר מאנגלית לעברית הוא מאת כותב המאמר.

## ב. רצף האימונים כשילוב בין טראומטי ובין אוטופי

קלוד אינו גיבור; הוא חורק שיניים באימה, כושרו הגופני לא משתפר וגם לא יכולתו המלחמתית. הוא המום, מפקדים צועקים עליו, הוא מתנהג כמו בחלום רע, כמו בעולם ללא היגיון. הוא מציית, הוא מתאמן אבל הוא סובל ומפחד. מעבר למוזיקה שמחברת בין חלקיו השונים של הרצף, בעיצוב הפסקול ישנם רעשים בלתי נעימים (כגון פיצוץ רימון); אלה לא מאפשרים לצופים להישאב לחלוטין אל אוטופיה של אימונים, אל תחושת היקסמות מהירי או מהזחילה מתחת לגדרות תיל וכדומה. הרעשים הללו הם דיאגטיים (כלומר באים מתוך עולם הסרט) ועל כן מגבירים את הריאליזם ושוברים את החוויה הנעימה של האזנה לשיר.

הרצף אינו רק רצף אימונים, אלא גם מתאר את תהליך כתיבת המכתב של קלוד לשילה. מסגרת הזמן היא גם הטירונות אך גם כתיבת המכתב, עד כי אפשר כמעט בוודאות לומר כי מילות השיר הן מילות המכתב ששילה מקבלת. בעקבות המכתב, בני החבורה שאותה מנהיג ברגר, מחליטים לנסוע לבקר את קלוד במחנה הצבאי יחד עם שילה. כך שיש כאן את הסבל מהאימונים יחד עם הגעגועים לשילה. כשקלוד שוכב במיטה, ייתכן שהוא חושב על האימונים וייתכן שהוא חושב על שילה (וייתכן שעל שניהם). זו טכניקה שבנויה גם בנרטיב המשלב מעקב מקביל אחר תהליך הפיכתו של קלוד לחייל ואחר תהליך התממשות אהבתו לשילה. אין פלא איפה שבשיר האחרון שבו ברגר עולה אל המטוס (ובדיעבד, אנו יודעים: גם אל מותו) משולבים ציטוטים מרומיאו ויוליה מאת שייקספיר למשל: "Arms take your last embrace" (זרועות קולטות את חיבוקך האחרון).

גם חבורת נערי הפרחים קשורים לשני הנרטיבים הללו. ברגר מעודד את קלוד לפגוש את שילה ואף מצהיר במקומו על אהבתו אליה במסיבה. מנגד, קלוד הוא היחיד שמתגייס וחבורת נערי הפרחים, כילדי פרחים, דוגלים בפציפיזם. הכפילות הזו היא טכניקה שמאפשרת את התמרון בין הצגת הבעיות של החברה האמריקנית בוייטנאם לבין האלטרנטיבות האוטופיות תוך שמירה על הנורמות הקיימות (Dyer, 2002: 27).

כפילות נוספת מתקיימת גם ברצף האימונים: בהתרשמות ראשונה נדמה כי השיר הוא על סמים, משום שהמילים הזויות עד כי אפשר להסיק כי יש כאן תיאור השפעת סמים, למשל: "אורות מעומעמים / להבות בוקות", "הנשמה שלי במסלול עם אלוהים". בהמשך יש תיאור מובהק יותר: "מרחף, מתהפך / עף, מתמסטל"; אבל נוסף למשמעות של הזיות בעקבות שימוש בסמים, למילות השיר יש משמעות נוספת, משמעות אנטי-מלחמתית. "הממד הרביעי" יכול להיות הזיות סמים ויכול גם להיות המוות. הצבעים שמפורטים יכולים להיות צבעים של הזיה, אך גם הצבעים של תוככי הגוף, שמתערבבים בשל פיצוץ במלחמה. שתי המשמעויות מתקיימות, גם מבחינת הנושאים שמופיעים בסרט, יש התייחסות לסמים ויש התייחסות לגיוס של קלוד. החיבור בין הסמים והמוות במלחמה הוא חיבור שמאפשר פרשנויות רבות. מכיוון שסמים אינם מוצגים כמשהו שלילי, אפשר לפרש כי גם המוות במלחמה אינו שלילי כל כך, אלא קצת כמו הזיה. הסוף פיוטי, יפה ומעניין, הכול הופך לשלל צבעים עד שנגמר בלבן.

פרשנות אחרת היא שהמסר האנטי מלחמתי הוא כה חריף שהסמים (כמו סמים שהם משככי כאבים) מעניקים לצופה תחושת אלחוש שמטרתה החדרת המסרים הנוקבים; ואכן לקראת סוף השיר המסר נגד המלחמה הוא חד-משמעי: "לקבור אותנו בירי מתחזים שזו משימה / שולחים אותנו למלחמה". הכפילות מאפשרת פרשנויות רבות נוספות ובכך משמרת את האיזון הדק בין ביקורת על הנורמות לבין שמירה על הנורמות. אין ספק שהאימונים אינם מוצגים כפעילות מהנה, אך סבל אינו סותר את צדקת הדרך. בנצרות הסבל של ישו מקושר לקדושה, ואכן במסגרת האימונים, קלוד מרים את רובה באופן שיוצר צורת צלב. גם ההליכה במים מקושרת להליכת ישו על המים. התאורה מפקיעה את קלוד: הוא צללית, סמל לחיל; הטבע חזק, השמש מרצדת, כאילו אלוהים נוכח ושולח אותו להתאמן ולהיות מוכן למלחמה.

בפרק הבא ידונו אמצעי מבע שתורמים לניתוח אידיאולוגי של טקסטים קולנועיים ומסייעים ספציפית להבנת משמעות מלחמת וייטנאם כפי שהיא עולה מן המחזמר "שיער".

## 2. "הפריים הקולנועי" – משמעויות סימבוליות ואידיאולוגיות

משום ש"המסגרת בוחרת את הנושא ותוחמת אותו, מרחיקה את כל מה שאינו רלבנטי לו. החומרים המצויים בתוך השוט מאוחדים על ידי הפריים, הכופה עליהם סדר: הסדר שהאמנות בוצעת מהכאוס של המציאות" (ג'אנטי, 2000: 52), אחת ההחלטות הראשונות והמכריעות שבמאים חייבים להחליט היא באיזה שוט להשתמש מול החומרים המצולמים (שם: 72). נוסף לזה עליהם להחליט מה לכלול בפריים ומה להשמיט ממנו והיכן למקם את הנושאים שבפריים.

אזורים מסוימים בתוך הפריים יכולים לרמוז לרעיונות סימבוליים. המיקום בתוך הפריים הוא עוד דוגמה לטענה שלפיה הצורה היא בעצם תוכן. כל אחד מחלקי הפריים העיקריים – מרכז, עליון, תחתון ושוליים – יכול לשמש למטרות סמליות או מטפוריות כאלה (שם: 52). אם הנושא הוא למשל מלחמה והאובייקט המצולם הוא רובה, לכל החלטת בימוי לגבי מיקום הרובה תהינה משמעויות במבע הקולנועי.

אפשר אפוא לומר ש"החלקים המרכזיים של הפריים שמורים בדרך כלל ליסודות הוויזואליים החשובים ביותר. רוב הצופים תופסים אזור זה אינסטינקטיבית כמוקד העניין" (שם: 53). מיקום הרובה במרכז הפריים, למשל, ידגיש את חשיבות הרובה והצופים יבחינו בו בקלות. לפי ג'אנטי: האזור שליד הקצה העליון של הפריים יכול לטעת בלב הצופה רעיונות של כוח, שררה, סמכות, שאיפה. דומה שמי שממוקם למעלה שולט בכל היסודות הוויזואליים שמתחתיו, זאת בתנאי ששאר הדמויות קטנות או שוות בגודלן (ג'אנטי, 2000: 54).

ועוד הוא אומר כי "האזורים הסמוכים לתחתית הפריים נוטים לרמוז על משמעויות הפוכות מאלה של החלק העליון: כניעה, פגיעות, חוסר אונים" (שם: 57). כך שמיקום רובה בחלקים העליונים של הפריים ומיקום דמויות המאוימות באמצעות הרובה בחלקים התחתונים של הפריים, ידגיש את הכוח של הרובה אל מול החולשה שלהן. אם למשל, הנבל יודע שהרובה שאוחזת הדמות המתגוננת אינו יורה, מיקום הנבל בחלקים העליונים של הפריים ומיקום הרובה בחלקים התחתונים של הפריים ידגישו את כוחו של הנבל אל מול הרובה החלש, או האוחז ברובה:

שולי הפריים משמאל ומימין מבטאים לעיתים קרובות חוסר חשיבות, שכן אלה האזורים הרחוקים ביותר ממרכז המסך. עצמים ודמויות הנמצאים בשוליים קרובים בפועל ממש לשחור שמחוץ לפריים. במאים רבים משתמשים בשחור זה לבטא באופן סמלי, רעיונות כגון הבלתי ידוע, הנורא ומוות (שם: 57).

אם למשל, אדם יאחז ברובה וימוקם בשולי הפריים, ייתכן שהדבר ירמוז לכך שהאדם מתקרב למוות. קיים גם החלל שלפני המצלמה (קדמת הפריים) שיכול לתפקד בתור הערה על הדמות, או בתור איום עליה. גם הרקע עשוי לתפקד כהערה על הדמות או על הרעיונות המובעים בסרט (שם: 68-71).

עד כה פורטו אפשרויות של מיקום הנושא בתוך הפריים, אך כפי שציין הצלם גורדון וויליס "פעמים רבות מה שאין רואים יעיל בהרבה ממה שכן רואים", (שם: 43). במאים רגישים דואגים למה שנשאר מחוץ לתמונה, לא-פחות ממה שכלול בה. ישנם מקרים שבמאים בוחרים למקם את היסודות הוויזואליים החשובים ביותר, לגמרי מחוץ לפריים, בעיקר כשהדמות קשורה לאפלה, למסתורין או למוות (שם: 58). דוגמה לכך הוא הכריש בסרט "מלתעות" (שפילברג, 1975) אשר נראה במלואו רק בשלב מתקדם של הסרט. אזורים נוספים מחוץ לפריים הם החלל שמאחורי הסט, למשל מאחורי דלת סגורה (ג'אנטי, 2000: 61) והאזור שמאחורי המצלמה (למשל בצילום מנקודת מבט (P.O.V) של הדמות שמאחורי המצלמה). יש לציין כי כאשר הצופה מכיר את ההקשר הסיפורי, ההקשר הדרמטי מקנה חשיבות אפילו אם מבחינה ויזואלית אין העצם או הדמות מודגשים (שם: 65). נוסף על כך, יש לזכור את השפעת הפסקול והיחסים של הפסקול עם מיקום הנושא בפריים או מחוצה לו. כך למשל, ב"מלתעות" בכל פעם שהכריש נמצא מחוץ לפריים יש אלמנט מוזיקלי שחוזר על עצמו ומבהיר לצופים שהכריש נמצא.

הכללות אלה לגבי מיקום הנושא (בפריים או מחוצה לו), עשויות לשמש לניתוח משמעויות העולות מהטקסט הקולנועי. המצב מורכב הרבה יותר כשמדובר בנושא שיוצרי הסרט מעוניינים להעביר עליו ביקורת, כדוגמת הרובה שהוזכר קודם לכן. אם למשל, חשוב להעביר מסר שרובה הוא כלי מיותר ושצריך להפסיק ליצרו, כיצד יכולים יוצרי קולנוע גם להדגיש ש"על זה הסרט" וגם להדגיש שמה שהם מראים הוא מיותר או שלילי בעיניהם? האפשרות להראות טומנת בחובה את הסכנה ש"הצורה" דווקא תפאר את מה שהם רוצים להוקיע! מנגד האפשרות לא להראות כלל, עלולה להוביל למסרים שהתופעה השלילית בקושי קיימת או שאינה מהותית. דוגמה בוטה ביותר לפרדוקס זה נמצאת בסרט "לב פראי" (לינץ', 1990). באחת הסצנות, הגיבורה שומעת רדיו ומעבירה תחנות בחוסר נחת משום שבכולן יש רק סטיות ואלימות. היא מבקשת מאהובה לשים מוזיקה במקום כל הסטיות הללו. הסצנה כאן היא כביכול נגד אלימות וסטיות ואכן בסצנה תכנים אלה מודרים וזואלית מהסרט, אנו שומעים עליהם רק מהרדיו והגיבורה קוטעת את הידיעות הללו באמצעות העברת התחנות, עד שהיא מחליטה על תחנה שבה יש מוזיקה ולא דיווחים אלימים. עם זאת, במהלך כל הסרט יש ביטויים חזותיים בדיוק לאותם תכנים אשר הסצנה יצאה נגדם. נשאלת אפוא השאלה: הסרט בעד סטיות ואלימות או נגדן? לכן יש משמעות גדולה לעקביות הבחירות הקולנועיות. בהנחה שמדובר בנושא חשוב, ראוי שבמאים יפעלו לפי תפיסה אמנותית עקבית אשר תכוון את בחירותיהם בהתאם למסרים האידיאולוגיים. חוסר עקביות בבחירות הצורניות גורמת לחוסר עקביות ברמה הרעיונית ובכך מחלישה את הכוח של הסרט כיצירה עם אמירה, שהרי מוסר כרוך בעקביות.

מה שכלול בפריים ומה שנותר מחוץ לפריים יכול לשמש בניתוח סרטים מעבר לכוונות המוצהרות של היוצרים. בסרט "מלתעות" (שפילברג, 1975), אפשר לנתח את בחירות הבמאי למשל בסצנת הטריפה הראשונה. גבר ואישה צעירים מתכוונים להיכנס למים, האישה מצחקקת ומתפשטת. היא נכנסת עירומה לים בעוד הבחור נשאר בבגדיו על החוף. ההתפשטות שלו מעוכבת בגלל שהוא שתוי. האישה עירומה במים ואז, בצילום מנקודת מבט של הכריש, הכריש מתקרב אליה (או ליתר דיוק לאזור איבר המין שלה), ולאחר מכן היא נטרפת. שפילברג בחר למקם בפריים עירום נשי ולא גברי. גוף האישה מרוטט ונאכל. משמעות פרשנית אחת יכולה להיות כי שפילברג סובר שהגוף הנשי הוא יפה ולכן בחר למקמו כנושא בתוך הפריים. פרשנות אחרת, בגישה פמיניסטית, תראה בכך החפצת גוף האישה, עונש על מיניות משוחררת או אפילו שנאת נשים. חשוב להדגיש שקיומן של פרשנויות שונות אינן סותרות את אחריות הבמאים ואת מודעותם לבחירותיהם.

### 3. מיקום האימונים בפריים ומיקום המלחמה מחוץ לפריים ב"שיער"

בפרק זה אתיחס אל ה"מלחמה" כנושא בסרט "שיער" תוך התמקדות במיקום האובייקטים הקשורים למלחמה ולתוצאותיה בפריים. ויליאם ברוליס ששירת בוייטנאם כתב: "גברים לא רק שונאים מלחמה הם גם אוהבים אותה" (Broyles, 1991: 68). ברוליס מדווח על עצמו שאינו אדם אלים, שחייו רגועים, שבהשקפתו הוא נגד המלחמה ובכל זאת לפעמים, הוא מתגעגע אליה ואף אוהב אותה (שם: 70). במאמרו הוא מפרט שלל סיבות לכך: חוויה אינטנסיבית אשר מחליפה את התחומים האפורים בבהירות חדה; מציעה את האפשרות לשחק "משחקי-בנים" (ברור מי האויב ומי החבר); משחק מתוחכם וטקטי; בריחה מהיום-יומי, מהמשפחה והקהילה; אחווה גברית; אוטופיה מבחינת חברות; שייכות לקבוצה; אהבת ההרס ותחושת כוח (שם: 71-79). סיבות אלו מבחירות את הפוטנציאל של הפיכת המלחמה לחומר גלם בידורי וסוחר. יוצרי קולנוע שמעוניינים שהמלחמה לא תהפוך לבידור ומעוניינים להעביר מסר אנטי מלחמתי צריכים להתייחס לתופעה זו ולהביא אותה בחשבון מבחינת בחירותיהם היצירתיות.

במחזמר "שיער" הבחירה להראות רק את האימונים, ולא את המלחמה, מתפקדת כחלק מה"תמרון האוטופי". מצד אחד יש בהחלטה זו ביקורת עזה נגד המלחמה, כלומר, בשל התכונה של הקולנוע ליצור חזיון מרהיב (Polan, 1986) (spectacle), הבחירה לא להראות את המלחמה ולא להפוך אותה למופע מרהיב של אורות וצלילים היא בחירה אנטי מלחמתית. פולן טען, שיש לקולנוע נטייה לשבירת בהירות וסדר כדי לקדם מופע ויזואלי (Polan, 1986: 59). כאשר הסרט הוא חזיון מרהיב, הצופים חווים את הסרט במידיות וברגש, והסרט נהיה דבר שהחשיבות היחידה שלו היא לתוך עצמו ועל עצמו (שם: 72), כך שהחזיון דורש את תשומת לבנו (כמו למשל בפקודה "הביטו לכאן"), אך לא דורש מאמץ קוגניטיבי מלבד להסתכל. החזיון חוסם וגורם לנו להתעלם מצורות אחרות של קוגניציה (שם: 63). בבחירה לא להראות את המלחמה ולא להפוך אותה לחזיון יש מעין החרמה של המלחמה, אי-הסכמה לפאר אותה. המלחמה מוצגת רק כדבר שהתוצאה שלו הוא מוות, כפי שמבהירות תלבושות השלדים של הרוקדים לפני החיילים בשיר "שלוש-חמש-אפס-אפס". גם הכניסה למטוס מצולמת ככניסה לחושך, למוות. המטוס אף מצולם כמו מלתעות של כריש הטורף את הנכנסים אליו. יש לציין כי נכנסים אל לוע זה מתוך בחירה, מתוך צעידה של קולקטיב. לאחר הכניסה למטוס, המטוס ממריא וטס בשמיים עד שהוא יוצא מהפריים ואז התמונה עוברת לחבורת נערי הפרחים המצולמים מהגב (כולל שילה וקלוד) בהביטם אל השמים. באמצעות תנועת מצלמה מרשימה נגלים קברים רבים. התנועה המרשימה היא חזיון; המוות הוא סימבולי, מקודש, עלייה לשמים כמו נשמה של קדוש. המוות אינו פיזי, אנו לא רואים דם או עוויתות כאב, אלא חשים במוות כמעוף. החבורה מלוכדת מול הקבר של ברגר. מותו מאפשר לקלוד איחוד עם שילה ללא תחרות. הרוחניות והאוטופיות באות לידי ביטוי גם במילים "let the sun shine in" (תנו לשמש לזרוח). השמש זורחת, והאיחוד בין סרבן המלחמה והלוחם הפטריוט היא נצחית. מול הקבר כולם עם שיער פזור, חופשיים אך מלוכדים, טהורים וטובים.

הרוע שבמלחמה הוא בממשלה, בשקרים (כפי ששרים "Listening for the new told lies" (מאזינים לשקרים החדשים המסופרים)), בכך ששלחו נשמות קדושות למלחמה. אין כאן הכרה ברוע הטמון בכל אחד ובהתנהגות המפלצתית של "הנשמות הטהורות" במלחמה. להיות אמריקני זה להיות קדוש, להיות צודק, להיות טוב. הקברים המוצגים לראווה, אינם קברים של פושעים, כי אם קברים של קורבנות השלטון. גם התבוסה במלחמת וייטנאם מקבלת הסבר ב"שיער": הצבא אינו יעיל, הוא מנוהל בידי זקנים. המפקדים מוצגים כמגוחכים, הצבא כמוסד מגושם. המפקד הזקן משחק באופן קריקטוריסטי ומוגזם. מחנה שלם אינו מצליח להפסיק את המוזיקה הבוקעת מהרמקולים. המפקד הזקן מדרבן את אחד המפקדים באמירה: "השיגו איזושהי תוצאה" – אמירה שעשויה לרמוז לאי-השגת תוצאות במלחמה הארוכה בווייטנאם. לבסוף החיילים הרבים הממוקמים בתחתית הפריים יורים מאות כדורים בשלושה רמקולים ומצולמים מזווית גבוהה: "זוויות גבוהות מפחיתות מחשיבות המצולם. אדם נראה חסר חשיבות ובלתי מזיק כשמצלמים אותו מלמעלה" (ג'אנטי, 2000: 22). לעומתם, הרמקולים ממוקמים בחלק העליון של הפריים ומצולמים מזווית נמוכה. לפי ג'אנטי, "דמות או אובייקט המצולמים מלמטה מעוררים פחד, אימה וכבוד" (שם: 24). הכוונה היא להראות שצבא כה לא-יעיל וכה לא-אינטליגנטי, שבקושי מנצח שלושה רמקולים, חסר סיכוי במלחמה אמיתית. במקום להבין זאת המפקד הזקן מחייך ומרוצה. יש בזה הגחכה של הצבא וביקורת על הפיתרון הכוחני והשימוש המוגזם והמיותר בנשק.

4 עלייה והתרחקות בר-בזמן (המונח המקצועי: crane up יחד עם dolly out).



אי-ההנכחה המוחלטת של המלחמה אינה נפוצה בסרטים על וייטנאם. כך למשל בסרט "אפוקליפסה עכשיו" (קופולה, 1979) המלחמה הופכת לחיזיון אש, עשן, נופים פראיים, מהירות ועוצמת נשק. לעומת "שיער" החיילים היורים מצולמים מזווית נמוכה וגורמים נזק רב לאויב. ב"אפוקליפסה עכשיו" גם אם המפקדים מתנהגים באופן לא-מוסרי, הם מפגינים קשיחות וגבריות נערצת. גם אם מגוחכים יש להם יכולת לחימה והם מקצוענים. כך למשל, בתקיפת המסוקים יש אמנם גם פגיעות באמריקנים אבל הוויטנאמים הם בתחתית הפריים וכלי הנשק האמריקנים פוגעים בהם. על כך אומר אחד החיילים: "פגיעה טובה", והמפקד: "יוצא מן הכלל".

בסרט "מאטל ג'אקט" (קיובריק, 1987) היריות הרבות גורמות נזק רב מבחינת רכוש ויש חיזיון של עשן וירי. למרות התוצאה, מניין ההרוגים גבוה לאמריקנים ורק הרוגה אחת ויטנאמית. בחיזיון זה יש מסר מעצם היותו חיזיון. חייל שרירי על מסך גדול מוקף עשן ואש, זה מרהיב, זה יפה, זה מפואר. בסרט "פורסט גאמפ" (זמקיס, 1994), קול העל (V.O) של פורסט מפאר את הלוחמים: "אני לא יודע הרבה אבל אני חושב שכמה מהגברים הצעירים הטובים ביותר של אמריקה שירתו במלחמה הזאת...". הליהוק של כוכב (תום הנקס) לתפקיד הראשי, מפאר את המלחמה, מה גם שבחלק מהצילומים יש חיזיון של פיצוצים ועשן. לדוגמה כאשר פורסט מציל את חברו, יש ברקע אש ותמרות עשן מרהיבות.

אי-ההנכחה של המלחמה אפשר למצוא גם בסרט "מ.א.ש" (אלטמן, 1970). גם שם אנו עדים רק לתוצאותיה. ב"שיער", תוצאות המלחמה הן מוות, וב"מ.א.ש" תוצאות המלחמה הן פציעות שהצוות הרפואי מקבל בהווי ילדותי ומשתובב, דבר ששם את המלחמה ללעג, ולא מתייחס אליה ברצינות. מכך יוצא כי למחזמר "שיער" היה לפחות פוטנציאל להיות אנטי מלחמתי בצורה מובהקת, אך שילוב השירים והריקודים – מעצם היותו מחזמר – והתמונים האוטופיים הרבים שקיימים בו, מאפשרים לאנטי מלחמתיות להיות מרוככת ועדיין להתאים לנורמות המקובלות.

#### 4. אסטרטגיות תמרון אוטופי נוספות ב"שיער"

דייר (Dyer, 2002) טען כי תמרון אוטופי הוא דרך שבה היוצרים מציגים את הבעיות אך נמנעים מביקורת נוקבת על החברה באמצעות שילוב אמצעי ריכוך שמאפשרים לביקורת להתאים לנורמות הקיימות. יתרה מזאת, התוצאה הסופית לא רק מטשטשת את הביקורת אלא פעמים רבות אף מפארת את המצב החברתי הקיים. ב"שיער" מתקיימים תמונים אוטופיים רבים:

◆ **כוריאוגרפיה** – לפי ג'אנטי (2000), הכוריאוגרפיה בסרט "שיער", היא חלק אורגני מן הסיפור, העוסק בסגנון חיים המשוחרר מאילוצים בקרב אחדים מההיפים בשנות השישים של המאה ה-20 ובאה להדגיש את האינדיבידואליות של כל רקדן, על חשבון האחידות של הקבוצה. לכן נדמה כי כל רקדן עושה כרצונו החופשי וכי אין תנועות המחייבות את כל הרקדנים לנוע באחידות ובאופן זהה (שם: 134). ואכן הרושם הזה נוצר, הרקדנים אינם לבושים באופן זהה, ואינם נעים באופן שמחקה לחלוטין אלה את אלה, אך יש תיאום בין הרקדנים ולעתים אפילו אותם צעדים. שוב יש רושם של אינדיבידואליזם מוחלט אבל הוא אינו מתקיים כל הזמן ולכן הוא מרוכך ומתומרן.

◆ **סמלים ואייקונים** – לשם הסרט נודעת חשיבות רבה בעת ניתוח הסרט (ראו למשל: Burgoyne, 1994: 212). במחזמר "שיער" שם הסרט מפנה את מרכז תשומת הלב והחשיבות לשיער ולסמליות שלו, כאשר המלחמה היא עוד אספקט אך לא העיקר. הסרט עוסק בנושאים רבים: סמים, מיניות, גזענות, פערים כלכליים ועוד, שלל הנושאים מפזרים את המיקוד מהמלחמה ובכך המסר נגד המלחמה נחלש. טכניקה נוספת היא שימוש באלמנטים מיתולוגיים. נערי הפרחים דומים קצת לאינדיאנים מבחינת השיער והבגדים, ולעתים גם בתנועות הריקוד, כשהם שוכרים סוס הוא סוס אינדיאני (שכן יש עליו כתמים של חום ולבן).

אמנם כמו וייטנאם, גם הטבח באינדיאנים הוא טראומה אמריקנית, אך לדעתי במקרה זה, הכוונה היא יותר למשהו פראי ושובה לב, המתחבר לתחושת חופש ויצריות. הנסיעה של נערי הפרחים לבקר את קלוד דרך מרחבים פראיים, מסמלת מרחב של הרפתקה המקושר לפורעי חוק, מרחב מיתולוגי, כלומר, נערי הפרחים מייצגים את אמריקה של פעם: אמריקה של חופש ושל מרחבים, כך שהביקורת נגד המלחמה אינה בגלל זוועותיה, אלא בגלל שהיא מגבילה את החופש. את השיער צריך לגזוז, את הבגדים צריך להחליף לבגדים אחרים.

◆ **סוף מעורפל** – מבחינה אידיאולוגית סוף מעורפל מקהה את האמירה הביקורתית הגלומה בסרט. לדוגמה, סופו של הסרט "ציד הצבאים" מעורפל ושנוי במחלוקת (Devine, 1999). יש הסוברים כי הסוף מצביע על כך שהמאורעות לימדו את הגיבורים דבר-מה. אחרים סוברים כי בתוך כל האנטי מלחמתיות והאווירה האנטי אמריקנית, חייבת להיות אמירה של פטריוטיות, ואולי זהו אישור מחודש לכך שהחיים ימשיכו, שהערכים אמנם השתנו אך הם שרדו (שם: 235).

גם ב"שיער" הערכים שרדו. שילה אמנם מצטרפת לנערי הפרחים, אך מההתחלה האופציה לאמץ את הנורמות המגוחכות של משפחתה לא הייתה ריאלית. רמז לכך יש בפעם הראשונה שהיא רוכבת על הסוס. הבנות שנלוות אליה לרכיבה חובשות כובע רכיבה אנגלי והיא לעומתם – בשיער פזור. בסוף הסרט משמעות הצטרפותה לנערי הפרחים אינה במובן של משבר פטריוטי ואנטי מלחמתיות אלא במובן שסגנון חיה הקודם היה שמרני ונטול הרפתקה. בהפגנה האנטי מלחמתית שבסיום הסרט, אנשים מחייכים ורוקדים, מניפים ידיים כלפי מעלה תוך סימון אות הניצחון. זהו ניצחון הרוח החופשית של השיער המתבדר ברוח, של היותם אמריקנים. יש כאן אפוא גאווה אמריקנית במקום צער וחרטה על פשעים. בהמשך לכך, הכאב בסיום הסרט הוא על מותם של אמריקנים רבים במלחמה אך לא על וייטנאמים.

◆ **מסרים סותרים** – טכניקה נוספת היא מסרים סותרים. ברגר מנהיג ילדי הפרחים הפציפיסטי, מנהל ויכוח עם אחד השרתים שמעוניין לסלקו. להלן הדיאלוג<sup>5</sup>:

ברגר: אתה יודע מה האיש הזה יעשה בשבילך?

שרת: לא אכפת לי מה הוא יעשה

ברגר: אתה צריך שיהיה אכפת לך, כי הוא יילחם למענך בן אדם. הוא הולך לוייטנאם בשביל להלחם למענך בן אדם.

שרת: לא אכפת לי [מה הוא יעשה].

ברגר: להציל את חיך.

שרת: או מה שאתה תעשה.

ברגר: צריך שיהיה אכפת לך.

שרת: החוצה.

כאן המסר של המנהיג האנטי-מלחמתי הוא פרו-מלחמתי. מתוך דבריו, בווייטנאם נלחמים למען אמריקה, מצילים את חיי האמריקנים ומי שמתנגד לכך מאופיין כבעל גינונים לא אמריקניים, וכמובן מבוגר ומיושן.

◆ **השירים** – את השירים האנטי מלחמתיים המובהקים יותר, לא שרים גיבורי הסרט – שאיתם נתונה ההזדהות מצד הצופים. המילים שברגר שר מבלבלות, שכן אין בהן מסר אנטי מלחמתי חד, יש קדוש מעונה,

5 תרגום מאת כותב המאמר.

ישו של פרחים, בנוי על מה שאין לו ולא על מה שיש לו להגיד. גם בשיר המפרט מה אין לנערי הפרחים (בית, כסף, מעמד, אלוהים) משולבים פריטים קלילים יותר (כפפות, מחבת, תחתונים) וגם זה מחליש את המסר. כללית, גם בשירים הבוטים במיוחד (כמו "הולכים בחלל") המילים מטשטשות, לא ברורות והזויות. כלומר שבסופו של דבר המסר הוא אינדיבידואליזם שטחי, הבא לידי ביטוי בשיער ובהדוניהם, ולא קריאה לפעולה או הבעת דעה נגד אמריקה.

## סיכום ודין

היחסים המורכבים בין ה"אמת" לבין היצירה הקולנועית הובילו פעם את הבמאי הצרפתי גודאר להגדיר סרט כ"אמת עשרים וארבע פעמים בשנייה". אמירה זו, ואחרות, מדגישה את כוחו, המתעתע לעתים, של הסרט על הצופה. קולנוע אינו שעתוק של המציאות אלא מניפולציה; יוצרי קולנוע בוחרים ומארגנים תמונות וקולות לפי עקרונות שמנחים אותם. עם זאת, הסרט נחוה פעמים רבות בתור עדות מדויקת ובתור הוכחה לאירוע היסטורי ובכך נחשמת האפשרות לחשיבה מורכבת על ההתרחשות ההיסטורית. מאמר זה התמקד בדיון באמצעי המבע הקולנועיים ובתרומתם לחשיבה מורכבת על מסרים ועל אידאולוגיות. המטרה, כמובן, אינה ביטול הצד החוויתי של הצפייה. כפי שכתב בורשטיין: פרשנות שמציעה מידע כתחליף לריגוש, מרוקנת את יצירת האמנות מסם החיים שלה. שהרי זה תפקידה של יצירת אמנות: לשמש חידה מעוררת, מפתה, מרגשת ומקוממת, משמחת ומרגיזה, מערערת שיווי משקל נפשי, מעוררת למחשבה (בורשטיין, 2004: 19). במאמר זה הוצגה בפירוט הייחודיות של המחזמר "שיער" (פורמן, 1978) בהקשר למסריו האידיאולוגיים, תוך ניתוח הבחירה לא להראות את המלחמה על המסך כלל. על כך נוסף ניתוח השאלה מדוע האימונים שכן קיבלו ביטוי וזואלי מגחיכים את הצבא האמריקני ואת מפקדיו; והודגמה הטענה שהבחירה אם להראות את נושא הביקורת בפריים או להדיר אותו מן הפריים היא סוגיה מהותית.

הנטייה בקולנוע – אשר מקרין תמונות בחושך על מסך ענק – היא לעבר החיזיון, לפיכך יוצרי קולנוע שמעוניינים להימנע מחיזיון, עשויים לבחור לא להראות את מושא הביקורת. למרות היתרונות שבמיגור מוחלט של נושא הביקורת מהפריים השאלה אם זהו הפיתרון היחיד או האפקטיבי ביותר נותרה, עדיין, פתוחה. נוסף על זאת, ייתכן שהקולנוע אינו דיכוטומי בבחינת סוגיית הבידור והחינוך, כלומר אין הוא רק מחנך או רק מבדר. ייתכן שמדיום זה תמיד פועל בשתי האפשרויות ולכן המורכבות שבהנכחה או באי-הנכחה מורכבת עוד יותר. שאלה נוספת שעלתה היא האם אפשר לעשות סרט על ויטנאם שהוא גם אנטי-מלחמתי וגם פרו-אמריקני? לפחות לפי "שיער" התשובה היא כנראה: לא לגמרי. אם הכול מסתכם בחגיגות ובריקודים מלאי-גאווה ובהנפת דגל הלאום, המלחמה הופכת "סיבה למסיבה" ולא אירוע טראומטי הנחקק בתודעה ומעלה אל המודעות את "הרע הטבוע באדם" (הרמן לואיס, 1994: 19).

ב"שיער" יש חיזיון. אמנם החיזיון אינו של מלחמה אלא של אמריקניות, אך קיומו של החיזיון הזה מצייר את האומה האמריקנית כאומה של חופש ביטוי, ובכלל זה גם ביטוי ביקורת. כפי שפורט במאמר, הקולנוע מאפשר לביקורת להיות "ביקורת לכאורה", באמצעות שלל תמונות אוטופיים. אחת הסיבות לצורך בסרטים אסקפיסטיים, נובעת מתוך הצורך להניח, ולו לשעה, את מורכבות החיים ומורכבות ההיסטוריה ולהתנחם בעולם פשוט יותר. אך מנגד העולם האסקפיסטי והאוטופי המוצג בסרט, משפיע ומעצב את תפיסות הצופים ותפיסות החברה בכללותה לגבי "העולם האמיתי". לפי כספי (1993), אחת ממטרות הבידור היא לפצות את האזרחים על המחסור התמידי במצרכים ובשירותים, אך גם להסיח את דעתם ממצוקות היום-יום, ואולי לעמעם ואף לשתק

6 כל שנייה המוקרנת על המסך כוללת 24 פריימים היוצרים יחד אשליית תנועה רציפה.

את רצונם למרוד. כך שהבידור מתפקד כמין שסתום אישי וחברתי ללחצים (שם: 91). הביקורת החרیפה על סרטי מלחמה שבהם מוצגת מלחמה כחיזיון, רואה את תפקידו העיקרי של הקולנוע בחינוך החברה לאי-לחימה. תפיסה זו מושתתת על יסודות רעועים ביותר, שכן היא מתעלמת משאלות דוגמת אלה:

- ◆ האם האדם מטבעו הוא שונא מלחמה (טוכמן, 1986) או אוהב מלחמה (Broyles, 1991)?
- ◆ האם האמנות צריכה לגעת בפחדים העמוקים ביותר, כדי לשמש מעין הכנה פסיכולוגית לאפשרות התגשמותם (Bronowski, 1976), או שעליה להציג רק דברים הנתפסים כמוסריים ובכך לעודדם?
- ◆ אם מלחמות הן מיותרות ונחשבות חריגה מהנטייה האנושית לאחווה, מדוע לאורך ההיסטוריה התחוללו עוד ועוד מלחמות?
- ◆ אם סולדים ממלחמה מדוע מבקשים לצפות שוב ושוב בסרטים המשתייכים לסוגת סרטי המלחמה?

נראה שאין תשובה מוחצת לאף אחת מהשאלות. לפי מקי (1997) מבחינה רעיונית, בסרטים אפשר לנקוט באחת משלוש גישות:

- ◆ אידיאליסטית (למשל, הטוב מנצח כשאנו מתחכמים לרע);
- ◆ פסימית (למשל, הרע מנצח משום שהוא חלק מהטבע האנושי);
- ◆ אירונית (למשל, גם בחוויות הגרועות ביותר אפשר לראות דבר-מה חיובי ובעבור החוויות המעשירות צריך לשלם מחיר כבד).

כנראה שלא רק יוצרים צריכים לבחור באחת משלוש הגישות הללו, אלא גם חוקרי קולנוע וגם הצופים עצמם; ואולי באופן תמידי אנו נעים חסרי מנוחה בין גישות אלו, נאחזים בסרטים, בתמונות ובצלילים.

## רשימת המקורות

- בורשטיין י' (2004). *פענוח, פרשנות, פיתוי*. תל אביב: סל תרבות ארצי.  
ג'אנטי, ל' (2000). *להבין סרטים*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה  
הרמן לואיס ג' (1994). *טראומה והחלמה*. תל אביב. עם עובד, עמ' 70-19  
טוכמן, ב' (1986) *מצעד האינולט מטרויה ועד ויטנאם*. תל אביב. ספרית מעריב, עמ' 395-245  
מקי, ר' (1997). *סיפור*. תל אביב. גורדון  
כספי, ד' (1993). *תקשורת המונים*. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה
- Bronowski, J. (1976). *Ascent of man*. New York: Little Brown & Co.  
Broyles, W. (1991). "Why Men Love War" in *The Vietnam Reader ed.* Walter Capps. Routledge N.Y.: 68-81.  
Burgoyne R. (1994). "National Identity, Gender Identity, and the Rescue Fantasy in 'Born on the Fourth of July'" *Screen* 35:3 Autumn: 211-234.  
Devine J. M. (1999). *Vietnam at 24 Frames a Second*. Texas film and media studies series. Austin: University of Texas Press.  
Dyer R. (2002). *Only Entertainment*. Routledge. New york and london.  
Polan, D. (1986) Above All Else to Make You See: Cinema and the Ideology of Spectacle" *Postmodernism and Politics ed.* Arac J. Minneapolis"University of Minnesota Press: 55-69.  
Wollman E. L. (2006). *The Theater Will Rock- A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. University of Michigan Press.

## הסרטים שנזכרו במאמר

- אלטמן, 1970. מ.א.ש.  
זמקיס, 1994. פורסט גאמפ.  
לינק', 1990. לב פראי.  
פורמן, 1978. שיער.  
צ'ימנו, 1978. ציד הצבאים.  
קופולה, 1979. אפוקליפסה עכשיו.  
קיובריק, 1987. מאטל ג'אקט.  
שפילברג, 1975. מלתעות.

## **Training in the frame, war outside the frame — Anti-war messages, dancing, and Utopia in the movie "Hair"**

Fichman Elad

This article will examine whether the musical "Hair" expresses an anti-war criticism. It will demonstrate that presence of elements inside the frame — and exclusion of those elements from the frame — is a key principle in judging whether a movie is expressing criticism about those elements. I will conclude that "Hair" expresses criticism but uses utopical maneuvers. In conclusion I will discuss the complexity of criticizing the "wrong" and the "right" in the presentation of war in movies.