**מדימוי עירוני להסללה תרבותית: מדיניות תקצוב קולנוע בירושלים**

מדיניות ממשלות ישראל בתחום תיקצוב הקולנוע הישראלי היא מקרה מבחן המצליב את היחסים המיוחדים הקיימים בין מדינה לאמנות ובין ממשלות לאמנים בתחום מסוים. השלטון המקומי בישראל נמצא במתח מתמיד מול גופים ממשלתיים ומעמיד את עצמו פעמים רבות כאלטרנטיבה של משילות ועיצוב מדיניות, על פני החלטות תקציביות רוחביות של משרדי ממשלה. המקרה של ירושלים ייחודי ובולט בין רשויות מקומיות אחרות בגלל המעמד המיוחד שקיבלה העיר מהמדינה בסוף המאה ה-20, בדמותם של גופים ממשלתיים המטפלים בענייניה של העיר באופן בלתי אמצעי. הגשר הישיר שנבנה ממשרדי הממשלה אל העיר יצר תהליכים רבי משמעות והעלה נושאים עירוניים רבים לדיון ממשלתי, חלקם אף מופשטים ומאתגרים להגדרה, כמו למשל השקעה בדימוי עירוני ועידוד תיירות בעקבות שינוי בתחום התרבות והאמנות. כאשר תחום הקולנוע נרתם לטובת השקעה זו, יש לתהות על הקשר התרבותי והחזותי הנרקם בין המדינה לעיר. מאמר זה בוחן את השקעות המדינה בתחום הקולנוע בירושלים בהקשרים היסטוריים, אסתטיים ותרבותיים.

**תמיכה ארצית בקולנוע והרקע להשתלשלות חוק הקולנוע מהמדינה לעיר**

העניין של מדינות לאום בתוכן קולנועי החל מלידת מצלמת הקולנוע בסוף המאה ה-19. בחלק ממדינות המפתח במערב בהן הומצאה המצלמה, הוקמו מיד מוסדות לאומיים לקולנוע וחוקקו חוקים שאיפשרו תמיכה ממשלתית בצורת האמנות החדשה. כך גם לאחר כינונו של המשטר הקומוניסטי בבריה"מ, במדינות מזרח אירופה ולאחר מכן בסין. המקרה הישראלי ייחודי בין המדינות, שכן תיקצוב מדינה לסרטים החל שנים מעטות לאחר קום המדינה. זאת, כאשר תרבות הקולנוע היתה בשעתו כבר מבוססת במדינות העולם שישים שנה אך בישראל נתפשה כחלוצית, תרתי משמע. באותן שנים שלאחר מלחמת העולם השנייה, רוב מדינות העולם המערבי הפכו את תעשיות הקולנוע שהיו לאומיות או מולאמות עד אז, לתעשיות ליברליות בעלות חופש יצירתי. הקולנוע תיפקד כאמנות מאחדת ואוניברסלית שמטרתה להעלות על המסך סיפורים בעלי רגישות חברתית וערכים הומניסטיים אשר מאחדים בין האומות. כך פעלו קודם לכן חלוצי הקולנוע לאחר מלחמת העולם הראשונה במדינות מערב אירופה וארה"ב. לקולנוע האילם של התקופה היה תפקיד כפול ודיאלקטי: מחד, לגבש תרבות לאומית המיוחסת ליישות ריבונית בעלת שטח גיאוגרפי, ומאידך לייצר מסר אנטי-מלחמתי שיש בכוחו לבנות מכנים משותפים מעבר לשפה הדבורה המוגבלת לתרבות אחת. בניגוד אליהן, מדינות מזרח אירופה, אסיה והמזרח התיכון כדוגמת עיראק, לבנון ומצרים, הלאימו את תעשיות הקולנוע שלהן למטרות משילות ושליטה בתכני הבידור והאמנות (Allawi, JA. 1994).

השתלשלות חוק הקולנוע הישראלי מזכירה במידה רבה את הנעשה במדינות הללו. חוק הקולנוע הראשון שהועלה להצבעה בכנסת נחקק בשנת 1954 והתייחס לקולנוע בזו הלשון:

*"יומן ישראלי" פירושו ­ סרט ראינוע שארכו אינו עולה על 300 מטרים וששים אחוזים לפחות מארכו* ***מתאר מאורעות משטחי החיים בישראל שיש בהם, לדעת הרשות המוסמכת, ענין לציבור או לחלק ממנו.***

*"מציג" פירושו מי שעסקו או חלק מעסקו* ***הצגת סרטי ראינוע כשעשוע ציבורי כמשמעותו בפקודת השעשועים הציבוריים, 1935*** *1 ,ובמקום שניתן עליו רשיון לפי הפקודה האמורה...****רשות המוסמכת תאשר סרט קולנוע כיומן ישראלי אם נראה לה כי יש ענין לציבור או לחלק ממנו במאורעות המתוארים בסרט וכי הוא ראוי להצגה מבחינה אמנותית וטכנית, אולם היא לא תיתן את האישור, אם, לדעתה, כלולה בסרט פרסומת מסחרית, מפלגתית או אישית."***(חוק לעידוד הסרט הישראלי, התשי"ד)

כבר בלשון החוק הראשוני ניתן לזהות את המתח שבין המדינה, התוכן, היוצרים והמפיצים. התוכן הקולנועי שהמדינה מעוניינת לרכוש, מתאר את החיים בישראל בהקשר גיאוגרפי וחדשותי מבוים. אולם, באותה נשימה, המדינה מעגנת את התמיכה שלה בתקנה בריטית שאיפשרה הקרנה של סרטים כבידור ציבורי. לשון החוק מרחיבה על המטרה בתמיכת המדינה:

*"יומני ראינוע, המתארים מאורעות בחיי הישוב בשטח התרבות, המדיניות, המדע, הספורט ובכל שטח אחר, וכן את פיתוח הארץ, הם מכשיר חשוב מאוד לחינוך העם ולקליטה הרוחנית והנפשית של העליה. יש חלק רב בישוב שדרכי ההסברה הרגילים אינם מגיעים אליו כיון שהשפה העברית אינה שגורה בפיו או שאינו יודע קרוא וכתוב בכלל.* ***יומן הראינוע הוא בשביל אלה האמצעי היחיד להסביר להם את המתרחש בעם שהם חלק ממנו ובארץ שהם חיים בה.*** *יש איפוא ענין ציבורי בכך שיומנים אלה יוצגו בקביעות בבתי הקולנוע.* ***הנסיון לימד, כי אין להשאיר את ענין הצגת יומנים אלה למשא ומתן חפשי בין היצרנים לבין המציגים.*** *זמן רב לא הוצגו בכלל יומנים ישראליים, משום שלא היה כל הסדר המחייב את הצגתם. החוק המוצע מעניק לרשות מוסמכת שתתמנה לכך, את הסמכות לחייב, בצו, בתי קולנוע להציג יומנים ישראליים לפי בחירתם…הרשות המוסמכת תאשר סרט קולנוע כיומן ישראלי אם נראה לה* ***כי יש ענין לציבור או לחלק ממנו במאורעות המתוארים בסרט וכי הוא ראוי להצגה מבחינה אמנותית וטכנית, אולם היא לא תיתן את האישור, אם, לדעתה, כלולה בסרט פרסומת מסחרית, מפלגתית או אישית.*** *"*(שם)

ניסוח החוק חושף בשקיפות את רצון המדינה בתוכן חינוכי עם איכויות אמנותיות המחבר את האזרחים למקום בו הם חיים ולנרטיב משותף. המדינה מכירה בכוח של האיכות האמנותית, מעבר לזו החדשותית, כמקור להזדהות וחיבור של האזרחים עם רעיונות תמטיים. כמו כן, תמיכת המדינה בסרטים מעניקה לה שליטה בתכנים ובהקרנתם. בשנת 1973 תוקן החוק ובו מסייגת המדינה את כוחה ומחזקת את העשייה האמנותית וגם את חשיבות הקהל:

*"הרשות המוסמכת תאשר סרט קולנוע כסרט ישראלי קצר, אם נראה לה כי נושא הסרט מעניין את הציבור או חלק ממנו, או כי הסרט חינוכי והוא ראוי להצגה מבחינה אמנותית וטכנית, אולם היא לא תיתן את האישור אם, לדעתה, כלולה בסרט פרסומת מסחרית, מפלגתית או אישית."* (תיקון החוק לעידוד הסרט הישראלי, תשל"ג)

ההתייחסות לקהל היעד בניסוח החוק אינה כציבור שיש לחנך אותו אלא כציבור הצורך תרבות שאינו מחוייב להיות רוב אזרחי. גם השימוש התכוף במלה 'סרט' המופיעה לראשונה בהקשרה האסתטי, האמנותי והמסחרי מצביע על ההתייחסות המשתנה של המדינה לאמנות זו באופן גלוי. בנוסף, המימד הפוליטי והמסחרי של סרטים מבוקר על ידי המדינה ונפרד מהגדרתו של סרט קולנוע. תכנים הממומנים על ידי המדינה ממשיכים להתפתח בשנות השישים והשבעים כאשר משרד התעשייה והמסחר בישראל מסבסד סרטי קולנוע כתמיכה בענף בתי הקולנוע. מנגד, המדינה מקימה קרנות לעידוד הסרט הישראלי וממשיכה לתמוך בסרטים ישירות גם דרך שירות הסרטים הישראלי שהוקם כבר בשנת 1956. שירות זה מזמין ואוצר תכני קולנוע דרך הפקת סרטים שיש להם חשיבות או משמעות לאומית. למשל, נושאי קליטה ועליה, צה"ל, התיישבות ועוד. החוג לקולנוע הראשון בישראל במסגרת אקדמית הוקם בשנת 1972 באוניברסיטת תל אביב והעמיד תלמידים ויוצרים בזירה המקומית. כלל תהליכים אלה ואחרים הובילו להצעת חוק שיזמו יוצרי קולנוע מתוך תעשיית הקולנוע בישראל בשנת 1999. ברצון יוצרים אלה היה להרחיב את חופש הביטוי של יוצרי קולנוע ולשנות את ההגדרה של "סרט קולנוע" בראי המדינה ואת הקריטריונים של תכנים הראויים לתמיכה:

*"סרט ­הוא יצירה אורקולית אמנותית, ובכלל זה עלילתית, תיעודית או נסיונית, המורכבת מסדרה של תמונות נעות, מצולמות או מוקלטות, בליווי פס­קול או בלעדיו, שניתן להקרינה על מרקע, לרבות מרקע טלוויזיה, וליצור עותקים ממנה. "סרט ישראלי" ­ סרט שמתקיימים בו התנאים להכרה שנקבעו לפי סעיף 13; "קולנוע" ­ עשיית סרט, לרבות כל פעולה לגבי סרט או הקשורה בזה."* (חוק הקולנוע התשנ"ט)

עד שנת 2007 נחקקו תיקונים נוספים לחוק הקולנוע, ובשנים אלה תעשיית הקולנוע גדלה והתחזקה, התמקצעה אמנותית ופתחה מוסדות רבים: בתי ספר לקולנוע וטלוויזיה, קרנות קולנוע במימון המדינה בז'אנרים שונים, אקדמיה לקולנוע המעניקה פרסי מצויינות, איגודים מקצועיים ועוד. ההחלטה על אופי התכנים והגדרות סרט הקולנוע תאמו לנעשה במדינות מתפתחות אחרות. מודל זה יצר איזונים ובלמים בין רשויות המדינה ומשרדי הממשלה לבין יוצרי הקולנוע ותכני הסרטים. קרנות קולנוע נוהלו לכאורה ללא התערבות מדינה נראית לעין בתכנים על ידי מערכת לקטורה של יוצרים מתעשיית הקולנוע. תמיכת המדינה ניתנה על פי פרמטרים של איכות ומצויינות אמנותיים לצד מכירת כרטיסים.

בתחילת שנות ה-2000 ניתן לזהות תפנית ביחס המדינה לתעשיית הקולנוע וקהילת היוצרים בכמות הפרסומים והצעות החוק נגד תכני הסרטים והתבטאויות של אנשי ציבור ומחוקקים נגד תעשיית הקולנוע במימון המדינה. על שולחן הכנסת הוצעה הצעת חוק שלפיה מקורותיו של תקציב הקולנוע יהיו התמלוגים שמשולמים למדינה לפי הוראת הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו (מרכז המידע והמחקר של הכנסת, 2004). זאת, על מנת לייתר את האחריות על תכנים אמנותיים מצד המדינה, לנקות את ידיה ממימון תעשייה זו ולנתבה לתכנים מסחריים בלבד. שאלת המימון של הקולנוע האמנותי המעלה לרוב קונפליקטים, שאלות פוליטיות וסוגיות חברתיות על המסך, ומיועד מראש לקהל מצומצם, עומדת במרכז דיוני הממשלה והמפלגות סביב חוק הקולנוע בשנים אלה. באותה התקופה בפולין, תורכיה והונגריה, התמיכה הממשלתית בסרטים מצטמצמת ויוצרים המזוהים פוליטית או שסרטיהם מספרים סיפור שיש בו רמיזות, אמירות או דמויות המתנגדות למשטר הקיים, מהגרים מארצם ויוצרים מחוץ למדינתם. לעומת זאת, בסין, איראן ורוסיה, יוצרי קולנוע נכלאים או נשלחים למעצר בית. אף בארצות הברית שבה אין משרד תרבות או השקעה ממשלתית בסרטים כלל, הנשיא טראמפ מתלונן בפומבי על הסרט העלילתי "האדם הראשון" (2018). סרט זה העוסק בנחיתה הראשונה של האסטרונאוטים האמריקאים על הירח בשנת 1966, מגולל את סיפורו של ניל ארמסטרונג. לטענת הנשיא האמריקאי, "דבר נורא קרה". נעיצתו של הדגל האמריקאי באדמת הירח נעדרה מהסרט ההיסטורי שלא ייצג דימוי חזותי של גאווה לאומית. אנשי ממשלו בתחום חקר החלל מיהרו להוסיף "זה מוכיח שהיוצרים מתביישים בדגל ובעובדה שזו היתה משימה אמריקאית לאומית". הקשר בין לאומיות לקולנוע, איפוא, משקף את האופן שבו מדינות רואות את חשיבות היוצרים ומעריכות את הקולנוע כמחולל זיכרון קולקטיבי לאומי.

בשנת 2019 הקים משרד התרבות הישראלי מאגר לקטורים הפועל באופן מבוקר באישורו. בנוסף, המדינה חשה צורך להגדיר מחדש את המונח פריפריה במשמעותו הגיאוגרפית, החברתית והתרבותית ולהחילו לא רק על ייצוג שטח המדינה בסרטים עלילתיים ודוקומנטריים אלא גם על זהות היוצרים עצמם. דיוני הכנסת בחוק הקולנוע כללו התייחסויות רבות לנושאי הסרטים וזהות היוצרים בתמיכת המדינה:

*"התמיכה מוסדרת באמצעות מבחנים לחלוקת כספי תמיכות של מינהל התרבות במשרד התרבות והספורט. מטרות מבחני התמיכה, הקבועות בחוק הקולנוע, הן עידוד הקולנוע הישראלי ותמיכה בו* ***תוך הבטחת חופש היצירה ומתן ביטוי למגוון התרבותי של החברה בישראל, להשקפות השונות הרווחות בה ולערכיה****".*

(מרכז המידע והמחקר של הכנסת, 2011)

שאלות של זהות, גיאוגרפיה וערכי מדינה, עמדו לנגד עיני ממשלות ישראל של תקופה זו בפרשנות מרחיבה. יוצרי הקולנוע האמנותי זוהו עם העיר תל אביב כמרחב שבו מצטלמים רוב הסרטים ושם מתגוררים רבים מהם. לכן, לדידה של המדינה, יש לתת ביטוי לשטחים גיאוגרפיים וזהויות נוספות של יוצרים חרדים, ערבים, להט"בים, וכיוצ"ב. הרישום למאגר הלקטורה הוערך מעתה על ידי פרמטרים של מרחק גיאוגרפי מתל אביב ועל ידי זהויות מגדריות, אתניות ודתיות. תל אביב, אם כן, היא מרחב של שלטון מקומי המהווה אופוזיציה רעיונית וגיאוגרפית לייצוג המדינה בדימוי החזותי שממשלות ישראל בתקופה זו היו מעוניינות לראותו על המסך. ניתן לראות בפעולת חקיקה זו חזרה לחזון המקורי של החוק הראשון משנת 1954 והרחבתו. המדינה לוקחת לידיה, הן את השליטה בתכני האמנות המייצגים את הנעשה בשטחה, והן את מערך הביקורת על פעולת התמיכה הממשלתית. על רקע תהליכים אלה, יש לבחון את מעמדה של ירושלים אשר בשני העשורים של המאה ה-21 גדלה התמיכה הממשלתית בעיר במגוון תחומים על מנת לבסס את מעמדה כעיר בירה, סמל לאומי ומרחב עירוני בעל ניראות בינלאומית.

המשרד הממשלתי לירושלים ומורשת הוקם ב-1990 על מנת ליישב עולים חדשים ואזרחים יהודים במזרח העיר ולחזק את ירושלים מבחינה תקציבית בכל תחומי החיים: אקדמיה ותעסוקה, בינוי ושיכון ועוד. בסמוך להקמת משרד זה, הוקמה בשנת 1988 הרשות לפיתוח ירושלים כגוף סטטוטורי עצמאי כדי לעודד יזמות טכנולוגית ועסקית ולהחיות את מרכזיה העירוניים. חשיבותו של המעמד היצירתי במארג היזמות והעסקים קיבל ביטוי במחקרי מדיניות עירונית בתחילת המאה ה-21:

*“The arts sector and civic leaders more generally need to recognize and emphasize the important role the arts play in improving the region's quality of life and thus its ability to attract high-skilled workers.”*

(McCarthy et al. 2007)

לאמנים וליוצרים יש תפקיד מרכזי ביצירת ההיצע התרבותי, אך גם ביצירת האקלים הכלכלי המייצר עבודות ומספק שירותים עירוניים לכלל האוכלוסיה. אווירה זו חשובה במיוחד כגורם משיכה של המעמד היצירתי לעיר, ולכן עיר המעודדת צריכה של תרבות ושירותיה, מאפשרת נקודת פתיחה טובה יותר לאמנים צעירים

*“Artistic work is rarely self-supporting. The growth of bohemian entertainment destinations allow would-be artists to market themselves as service workers, in places where the aesthetic self work they perform heightens.”* (Lloyd, R & Clark TN, 2001)

בניגוד לשלטון מקומי אשר ברצונו לשנות את פני העיר באופן לוקאלי וכלכלי הנסמך על התושבים בתחומו, מדינות וממשלות מעוניינות בשינויים מופשטים, נרחבים ומרחיקי לכת כמו דימויים חזותיים וניראות בינלאומית של המדינה כולה. עבור חלקן, הקולנוע הוא ענף פרסומי אשר יש ביכולתו לעודד תיירות צרכנית ולשנות דימויים גיאוגרפיים אשר תיטיב עם המדינה, לכאורה. מטרות שונות ואף מנוגדות לאינטרסים העירוניים, לא מנעו את השקעת המדינה המוקדשת להפקת סרטים וסדרות טלוויזיה. הרשות לפיתוח ירושלים חנכה את המיזם לקולנוע ולטלוויזיה שפעל החל משנת 2008 עד שנת 2019 בהשקעה של כ- 9 מיליון ש"ח בשנה להפקות סדרות, סרטים ופסטיבלים לקולנוע. בהשוואה לחוק הקולנוע הארצי, השקעה זו היוותה יותר מ-10% בירושלים לבדה. לראשונה בישראל, הקולנוע הוגדר תחת שתי קטגוריות חדשות אשר לא נזכרו קודם לכן במסגרת התקצוב הממשלתי: האחת, קולנוע כמיזם טכנולוגי, והשנייה - סרטים עלילתיים כמקדמים דימוי עירוני. הקולנוע כמיזם טכנולוגי מהדהד את עיקרון החלוציות שאיפיין את הקולנוע הישראלי בשנותיה הראשונות של המדינה ואף את ממציאי מצלמת הקולנוע כתומאס אדיסון, היזם האמריקאי (נאמן 1999). אולם, אם בשנות החמישים של המאה ה-20 הטכנולוגיה הקולנועית הולאמה לצרכים פטריוטיים אשר יאחדו את אזרחי ישראל היהודים ויחברו אותם אל דימויים קולקטיביים, הרי שבתחילת המאה ה-21, יוצרי הקולנוע מוגדרים כיזמים אשר יש להפעיל אותם על מנת להעשיר את דימויה של עיר אחת ולשנות אותו. במוקד המיזם לקולנוע ולטלוויזיה ירושלים נחקקה המטרה "להעלות את ירושלים על המסך" ולהקנות לה פנים חדשות אשר יקדמו את התיירות בעיר. לא עוד דימויים מוכרים של מאה שערים, הכותל ושכונותיה הישנות של העיר על שלל דמויותיה המגוונות. מעתה, קולות קוראים יפורסמו ליוצרים ויזמים בעלי שם בינלאומי המתמקדים בהפקת סרטים אשר מציגים את ירושלים באופן מקורי ושונה, ויעסקו בצעירים ליברליים ובעלי מקצועות חופשיים. החיבור בין יזמות לבין תוכן חזותי משווה להשקעה בקולנוע מדיניות של "סטארט-אפ ניישן" בזירה המקומית. במקרה זה, הגוף הממשלתי מקדם את התיירות על ידי השקעה בתרבות, בניגוד לפירמידה הנהוגה במדינות המערב שבהן תיירות מקדמת את התרבות המקומית ולא להיפך. במקרה של ירושלים, התרבות נרכשת על ידי המדינה על מנת לשרת אינטרסים מופשטים של יצירת דימוי עירוני אשר הוכח לכאורה שיש לו השפעה כלכלית ופוליטית על התיירות בישראל.

**מסך בין שלטון מרכזי לשלטון מקומי**

ירושלים אינה רק עיר בירה אלא גם סמל איקוני עבור אוכלוסיות רבות ברחבי העולם. בנוסף למעמדה הבינלאומי, מאפייניה הייחודיים של העיר, הן מבחינת גודל והן מבחינת גיוון האוכלוסייה שבה, מציבים את ניהול העיר בממשק שבין ניהול השלטון המקומי לבין ניהול של השלטון המרכזי, קרי משרדי הממשלה השונים. מערכת יחסים זו שבין הרשות המקומית לבין משרדי הממשלה מציפה אתגרים והתמודדויות בניהול העיר, הן בעניינים פנים עירוניים והן בייצוג פני העיר לארץ ולעולם ככלל. בעשורים האחרונים ניכרת מגמה גוברת למתן אוטונומיה לרשויות מקומיות בשלבי התכנון, ויצירת המדיניות והיישום. כלומר, בתחומים שונים נתפש השלטון המקומי כזרוע ביצועית של השלטון המרכזי, ולעיתים אף נסמכת הרשות המקומית על תקציבים ממשלתיים המייצרים תלות במדיניות השלטון המרכזי, כפי ששלטון זה התווה.

בפקודת העיריות משנת 1964 (סעיף 249א) נקבע כי רשויות מקומיות יעסקו בתחומים המצויים תחת אחריותן הסטטוטורית, כגון: תשתיות, שירותים לתושב, תחזוקה ופיקוח, שמירה ואבטחת הסדר הציבורי ועוד. בין השאר נקבע כי בסמכותה של העירייה להקים תאגיד עירוני שפעולותיו יהיו במסגרת סמכויות העירייה ותפקידיה. בשנת 1988 הוקמה הרשות לפיתוח ירושלים כתאגיד סטטוטורי, כאשר בין תפקידיה של הרשות *"...ליזום, לתכנן ולעודד פעולות לפיתוח הכלכלי של ירושלים; לתאם בין משרדי הממשלה, הרשויות והגופים הפועלים לפיתוח ירושלים; לייעץ ולספק מידע הקשור ליוזמות, לתוכניות ולמפעלים כלכליים בירושלים"* (מתוך אתר הרשות לפיתוח ירושלים)*.* תאגיד עירוני שנועד לחזק את ירושלים במספר תחומים, כמו קהילת ההייטק, פיתוח תעסוקה איכותית, הקמת אקסלרטורים, עידוד השקעות ושיתופי פעולה עם האקדמיה ועוד. כלומר, הקמתה של הרשות לפיתוח ירושלים יכולה להיתפש גם ככזו המייצרת את הממשק שבין השלטון המרכזי לשלטון המקומי ואף יותר מזה, הרשות היא *"... גוף יוזם ומוביל בתכנון ובפיתוח העיר והיא פועלת לחולל שינוי משמעותי, תוך מתן דגש על תפישה עסקית, על מקצוענות ועל יצירתיות"* (שם).

מקרה זה של הרשות לפיתוח ירושלים עשוי להאיר התבוננות מחודשת על מערכת היחסים שבין השלטון המרכזי לזה המקומי בתחום התרבות והאמנות. השפעתו של המיזם לקולנוע ולטלוויזיה על האופן בו מיוצגת ירושלים על המסך אינה עומדת לבדה ויש לה השלכות על תעשיית הקולנוע בישראל בכלל ובירושלים בפרט. הן בתכני סרטים שיש להם משמעות עירונית-לאומית כביכול, והן על ידי מעגלים רחבים יותר של תעשיית התרבות. ניתן לאמוד השפעה זו בבחינת התעסוקה בעיר ועל ההגירה ממנה, בעיקר של סטודנטים לקולנוע שסיימו לימודיהם בירושלים, גודלה של קהילת האמנים בעיר, וכיוצ"ב. התמיכה הממשלתית במקרה זה מתמקדת במענקי הפקה לסרטים עלילתיים וסרטי אנימציה בעשור הראשון והשני של שנות האלפיים. ניתן לראות באופן התמיכה לסוגה של בדיון בלבד שינוי בהשקפת המדינה על חוק הקולנוע על גלגוליו השונים. חוק הקולנוע עוסק בכל הז'אנרים, כולל התחום הדוקומנטרי אשר רוב התעשייה הישראלית נסמכת עליו מבחינה אמנותית וכלכלית. תיעוד החיים בישראל, במיוחד בשטחיה הגיאוגרפיים הייחודיים כמו העיר, המושב, הקיבוץ וההתיישבות החקלאית או הפוליטית, היה ועודנו בעל חשיבות בעיני ממשלות ישראל האחרונות. אלה הקימו בשנת 2019 קרנות אזוריות בנגב, בגליל ובשומרון כדי להעלות אזורים אלה על המסך בז'אנרים מגוונים של יצירה. הדימוי הגיאוגרפי, לדידה של המדינה, מעלה על נס את אותו אזור, מעניק לו פנים ומספר את סיפורו (Falicov T, 2010). ההבחנה בין קולנוע עלילתי לקולנוע דוקומנטרי התחדדה בעיני המדינה בשנים אלו, שכן היצירה התיעודית הפוליטית בישראל מעוררת סערות ודיון ציבורי על היחסים בין תיקצוב המדינה את תחום הקולנוע לבין חופש הביטוי של היוצרים אותו. בירושלים, נמנע המיזם לקולנוע וטלוויזיה מתמיכה בהפקה של סדרות תיעודיות וסרטים דוקומנטריים כמעט באופן מלא. יש להניח שיצירה בז'אנר זה עומדת בניגוד למטרותיו ובכוחה לחשוף את פני העיר ואת הקונפליקטים האימננטיים שלה. 72 סדרות וסרטי קולנוע הופקו במהלך 13 שנה דרך תמיכה ממשלתית זו. 12 סדרות וסרטי קולנוע עסקו בדמויות חרדיות, דתיות ומסורתיות, בעוד סדרה אחת ו-3 סרטים בדמויות של פלסטינים. 4 סרטים נוספים עסקו בדמויות אירופאיות המבקרות בירושלים בעברה ההיסטורי או העכשווי. כל שאר הסדרות והסרטים הביאו אל המסך דמויות של יהודים ישראלים ללא זיהוי דתי. למעט 4 סרטים פוליטיים המתייחסים לחיים בעיר מהיבטים של דו-קיום, הסיפורים שהועלו על המסך הן דרמות או קומדיות מתוך חייהן של דמויות המעמד הבינוני הישראלי. חלק מהיצירות אף מוקדש לסיפורי שכונות כמו עין כרם, רמות ומרכז העיר המתייחסות אל הכרך הירושלמי כאל מרחב נפרד ומרוחק, עם התמקדות בשכונה עצמה לבדה כאתר יחידני שאינו קשור כלל לרקמת העיר. בנוסף, בסרטים אלה יש שימוש במותגיה התיירותיים כמו שוק מחנה יהודה וכפר עין כרם כמחוזות עלייה לרגל של ישראלים מתל אביב וכן תיירים. חלק מהסרטים מנותק מהקשר גיאוגרפי ואלה היו יכולים להצטלם בכל עיר אחרת בישראל. לפיכך, הבחירה בתפאורה ירושלמית דווקא, עומדת בסימן שאלה. למשל, בסדרה 'עספור' (2009) המגוללת את סיפורם של ארבעה גברים ירושלמים צעירים שהחליטו לפרוש ממירוץ החיים ולגור בתוך חוות אוטובוסים נטושים. העיצוב החזותי של הסדרה נע בין צילומי אולפן של האוטובוס הנטוש וחדרי משרדים אשר הופקו מחוץ לירושלים וביניהם שולבו צילומי חוץ של העיר בעריכה. מבנה זה מדגיש את הזרות האסתטית של העיר בין צילומי החוץ לצילומי הפנים אשר מנסים לשוות לאולפן המלאכותי מראה "ירושלמי" ולגשר על הפער החזותי, אך פעולה זו רק מעמיקה אותו. דוגמה נוספת לפער זה ניתן למצוא בסרט 'לצוד פילים' (2013), שהופק כסאטירה חברתית וקומדיית מצבים. עלילתו מספרת על יונתן בן ה-12 הסובל מגמגום קל ומהתעללות של חבריו ללימודים. דניאל, אביו של יונתן, היה אחראי אבטחה בסניף בנק, ונפטר לפתע במהלך עבודתו כאשר יונתן לצדו. הבנק סירב לשלם למשפחה פיצויים והאם, דורית, אשר נותרה בעוני, נענית לחיזוריו של מנהל סניף הבנק דדי אשר מעניק לה תמיכה כלכלית, ואת יונתן היא משאירה בהשגחתו של אליהו, סבו. בצעירותו היה הסב לוחם בלח"י, ובמסגרת זו שדד בנקים כדי לממן את פעילות הארגון. הסב שוהה בבית אבות יחד עם חברו מימי הלח"י, ניק ועם אשתו רודה, השרויה בתרדמת. מייקל, אחיה של רודה, הוא לורד אנגלי חסר כול, המנסה ללא הצלחה להתפרנס למחייתו כשחקן. דורית מודיעה לו טלפונית על מצבה של רודה, והוא מגיע ארצה ומצטרף לבית האבות. על מנת לפתור את בעיותיה הכלכליות של המשפחה, מייקל וניק מתכננים שוד בנק. סצינות החוץ צולמו באתרי העיר העתיקה, ברחוב המלך דוד וברחוב יפו הראשי של ירושלים. הסרט משלב את ההיסטוריה הפרטית של הדמויות כלוחמי לח"י וקצינים בריטים כהדהוד של העיר ההיסטורית בעוד העלילה היא עכשווית. חלק ניכר מהסרט מתרחש בבית אבות בירושלים אשר דייריו מתאפיינים בעליבות רבה. כלומר, האסתטיקה והגריאטריה שהסרט מביא למסך דווקא משרתים את הסטריאוטיפ של ירושלים כעיר עתיקה, וולגארית ופרימיטיבית המיושבת על ידי אוכלוסיות מבוגרות.

סדרות וסרטים רבים נוספים משתמשים במוסדותיה הלאומיים של ישראל הממוקמים בירושלים הבירה כנימוק אסתטי. לדוגמה, בניין הכנסת בסדרות 'המרכז' (2016) ו'פולישוק' (2009-2015), או האוניברסיטה העברית והאקדמיה הלאומית למדעים בסרט 'הערת שוליים' (2012). רובה ככולה של העלילה בסרטים אלה צולמה באתרי פנים או באולפנים, ואילו התפאורה של העיר מתבטאת בעיצוב הדמויות של חוקרי אקדמיה ופוליטיקאים אשר משרתים את הדימוי הידוע והמוכר של ירושלים כעיר אקדמיה ומוסדות לאומיים (Levy DB, 2018). החידוש האסתטי של הדימוי או ייצוג של ירושלים אחרת אינם ניבטים מהמסך בסרטים או בסדרות. אם כך יש לשאול, באלו כלים כמותיים ואיכותניים ניתן לאמוד שינוי בדימוי עירוני שנובע מסרטים? הנתון הבולט מ-72 הסדרות והסרטים שהופקו הוא שחלק גדול מהם מסחריים ופונים לקהל רחב של צופים. עד קיומו של המיזם, התמיכה הממשלתית בסרטים מסחריים היתה ניכרת רטרואקטיבית כהטבה למפיקי הסרט, המפיצים ובתי הקולנוע על הצלחת הסרט והחזרת ההשקעה למדינה דרך בתי הקולנוע. השקעת המיזם מלכתחילה בסרטים מסחריים או כאלה שיש להם פוטנציאל להצליח בקופות, מייתרת את הקולנוע האמנותי ומעודדת דווקא סטריאוטיפים אסתטיים ונרטיביים של העיר.

כוחו של הקולנוע המסחרי הוא ביצירת דימויים והטמעתם בתקשורת ההמונים ובתרבות הפופולרית, לרבות דימויים עירוניים (Shiel M. & Fitzmaurice T. ,2011). אולם, היעלמותם של בתי הקולנוע השכונתיים והעצמאיים מהמרחב העירוני לטובת קומפלקסים של תאגידים בשולי הערים, האיצו תהליכים של התקת מקומות ושירושם על המסך. הופעתם של הקומפלקסים המקרינים סרטים מסחריים בלבד ניתקה את הזיקה בין מקום, ייצוגו על המסך לאתר הצפייה בו, בתהליכים כלכליים ואסתטיים של גלובליזציה (Avery D, 2011). "מקומות" הפכו, אם כן, ל"כל-מקום" בצורתו הגנרית. תהליכים אלה נגעו להיעלמות "המקום" ביחס לערים וייחודן על המסך. לכן, דווקא תמיכה ממשלתית בסרטים עם פוטנציאל מסחרי, חותרת תחת המטרות שלשמן התמיכה מיועדת. לדוגמה, הסרט "ג'רוזלם" (2015) שהופק בתמיכת המיזם לקולנוע ולטלוויזיה ירושלים מגולל את סיפורו של סיור תיירותי באתריה ההיסטוריים של העיר ההופך לסיוט. נרטיב הסרט עוקב אחר שרה פולמן, צעירה יהודייה אמריקאית אשר מחליטה לצאת לחופשה בישראל יחד עם חברתה הטובה רייצ'ל קליין. במהלך טיסתן לנמל התעופה בן-גוריון, הן פוגשות בקווין ריד, אנתרופולוג המציג את עצמו כ-"אינדיאנה ג'ונס הצעיר". שרה מתיידדת איתו, והוא משכנע את שתי הבנות לשנות את תוכניותיהן בתל אביב ולהצטרף אליו לביקור בירושלים. השלושה מתאכסנים בהוסטל ברובע המוסלמי של העיר העתיקה, שם הם פוגשים בעומאר (דמות של ערבי מוסלמי בגילומו של שחקן יהודי ישראלי) בנו הצעיר של בעל ההוסטל, שמתנדב לשמש עבורם כמדריך טיולים בעיר העתיקה. כאשר מגיע ערב יום כיפור, נשמעים פיצוצים עזים ברחבי העיר ומטוסי קרב חגים בשמיים. שתי הבנות בורחות מההוסטל, יחד עם עומאר ואביו. בעוד החבורה מנסה להגיע לאחד משערי העיר העתיקה על מנת להימלט, שרה פונה אל בית מחסה לחולי נפש, על מנת לשחרר את קווין שאחז בו סינדרום ירושלים קודם לכן. לאחר שהשניים מצטרפים שוב לקבוצה בשער שכם, הם מגלים ששערי העיר נסגרו. הדמויות תופסות מחסה בכנסייה סמוכה ומנסות לברוח דרך מערות תת-קרקעיות אך שם הן מותקפות על ידי שדים. חלק מהסרט מצולם מנקודת המבט של מצלמת וידאו המותקנת במשקפי google שמרכיבה שרה, הדמות הראשית. בנוסף למצלמה, במשקפיים מותקנות טכנולוגיות אחרות כמו תוכנה לזיהוי פנים המשולבת עם פייסבוק, תוכנת ניווט, משחקי מחשב ועוד. דמותה של שרה עושה בטכנולוגיות אלה שימוש על מנת לזהות את הדמויות מולה ולהעריך את מידת האותנטיות שלהן. החרדות הלאומיות הקשורות בירושלים מוצגות בסרט דרך מבט טכנולוגי ומשקפות את ההלימה בין ז'אנר סרטי אימה, קולנוע מסחרי ושירוש המקום על ידי שימוש בייצוגיו הסטריאוטיפיים ביותר. החיבור בין עבר היסטורי לעתיד דיסטופי מתבטא בסרט גם דרך פסבדו-ציטוטים מתוך התנ"ך והתלמוד המציגים את ירושלים כאחד השערים לגיהנום. לצד תפישת הקולנוע כמיזם טכנולוגי, זהות היוצרים משחקת תפקיד משמעותי לשינוי תדמיתה של העיר ולקידום התיירות בה. אחת ממטרות המיזם לקולנוע ולטלוויזיה ירושלים היא למשוך הפקות בינלאומיות לצלם בה סדרות וסרטים מתוך הנחה שנראות העיר על המסך בקנה מידה עולמי בהכרח מעודדת תיירות. הסרט 'סיפור על אהבה וחושך' בבימוי נטלי פורטמן על פי ספרו של עמוס עוז קיבל את התמיכה הממשלתית הגדולה ביותר בסך של 1.6 מיליון ש"ח. העלילה הספרותית שחלקה מתרחש בירושלים, מקבלת פרשנות חזותית דרך רחובות ואתרים המייצגים את ימי קום המדינה. הסרט משלב סצינות חלום המתרחקות מריאליזם ומעניקות לנופי ישראל בכלל ולירושלים בפרט, דימוי אלטרנטיבי של אגדה (Demers J, 2016). לכן, תמיכה ממשלתית מעלה שאלות אסתטיות ואמנותיות על מידת מעורבותה בפרוייקטים קולנועיים על מנת לעורר הד תקשורתי מעצם ביקורם של ידוענים בירושלים. זאת ועוד, כשמדובר בקידום דימויים שממילא מייצרים מרחק פנטסטי בין המקום לייצוגו על המסך. הביקור התיירותי בעיר של סלבריטאים, אמנים ואנשי קולנוע ידועי שם מתקיים וממומן מעת לעת בתמיכה ממשלתית על ידי הרשות לפיתוח ירושלים, גם ללא קשר להפקת סרטים. התיירות העירונית, איפוא, נמצאת ביחסים מיוחדים וישירים עם תכני הסרטים הנתמכים. עם זאת, ישנן דוגמאות מהשדה הבינלאומי שבהן סרטים קידמו תיירות על ידי שימוש בדימוי עירוני פנטסטי. לדוגמה, 'ויקי, כריסטינה, ברצלונה' (2008) המספר על משולש אהבה בין שתי תיירות אמריקאיות לחואן, גבר מקומי בברצלונה. העלילה מתפתחת כאשר אישתו לשעבר של חואן המעורערת בנפשה מנסה להרוג את מאהבותיו של הגרוש שלה. עיצובה של ברצלונה כעיר תיירותית אשר סמליה הם אוצרות אמנות וחופש מיני מלווה את החזון הקולנועי של הסרט והפך אתרי צילום מתוך הסרט לסיורים תיירותיים פופולאריים המתקיימים גם יותר מעשור לאחר הפקתו. הסרט 'יפה לנצח' (2013) המתרחש ברומא מגולל את סיפורו של עיתונאי הנקלע למשבר אישי ומקצועי ומנסה לפתור אותו דרך תשוקתו לאמנות ולאתריה ההיסטוריים של העיר, ודרך אהבותיו בהווה ובעבר. גם סרט זה יצר ביקוש מצד תיירים לסיורים בעקבות אתרי צילומיו. דוגמאות אלה מעלות על נס את הקשר בין תשוקה, אמנות ואורבניות במרחבים בהם מתקיימת זיקה קולנועית וחזותית בין סמליהם ההיסטוריים, הדימוי החזותי בתרבות הפופולרית לאתריהן העכשוויים. (Rodríguez Campo L, Fraiz Brea JA & Rodríguez-Toubes Muñiz D , 2011). שני הסרטים הללו פנו לקהל של תיירות אמריקאית ויש לעמוד על מידת הפנייה של הסרטים המצטלמים בירושלים בתמיכת המיזם לקולנוע ולטלוויזיה לקהל זה. הסללת הקולנוע לצרכי תיירות מחייבת בחירה של קהל יעד ויש לה השפעה על התכנים הנבחרים להפקה במימון המדינה.

ניתן לראות את השקעות המדינה בקולנוע המצולם בירושלים כתמונת מראה של היחסים שהותוו בין השלטון לעיר דרך הקולנוע במחצית הראשונה של המאה העשרים. חוקרי הקולנוע ווידיס (Widdis) ורוהדס (Rhodes) מהמרכז לאמנויות המסך באוניברסיטת קיימברידג' מצביעים על מעורבויות ממשלתיות בתעשיות קולנוע על מנת לשנות דימויים עירוניים-מקומיים, במטרה לעורר תהליכים קולקטיביים ארציים ובינלאומיים (Widdis, 2006). למשל, פעילות השלטון הסובייטי ביחס לדימוי העירוני נוצלה לבניית זהות קולקטיבית מאחדת של העמים בברית המועצות. הלאומיות הרוסית בתחילת המאה העשרים היתה בשעתה נזילה ומעורפלת והמאורעות שהתרחשו בערים היו אלימות וקנאיות באופן אשר עירער את הסדר הלאומי. הערים הגדולות היו בתחרות אחת עם השנייה על כתר השלטון ועל מיקום מוסדותיו החדשים בתחומיהן לאחר הפלת שלטון הצאר. הקולנוע היה מדיום חדש אשר הרחיב את עולמם החזותי של התושבים ובנה עבורם יחסים מדומיינים עם שטחים גיאוגרפיים חדשים ונרחבים, ובמיוחד ערים שרוב האוכלוסיה מעולם לא ביקרה בהן. הדימוי החזותי עורר את הדמיון ואת הקירבה אל העיר בתחילת המאה ה-20 באותה מידה שהאינטרנט עשה זאת בתחילת המאה ה-21 עם צילומים מרחבי הגלובוס. אולם לקולנוע היתה עליונות מונופולית תמטית, לאומית וחזותית ללא מתחרים. הצילום היקנה לצופים תחושה פיזית ורגשות שלא חשו בהם קודם לכן. לרובם לא היתה את היכולת לסייר בקייב, מוסקבה וסנט פטרבורג אבל הם ראו אותן לראשונה בסרטים. יוצרי סרטים סובייטים פיתחו שיטות עריכה מתוחכמות בעלות נרטיב מורכב וניואנס רגשי. בסרטים אלה היה דגש על פיזיות של דמויות והתחושות שלהן כמניפסט שמעורר סנסציה (Widdis, 2017). על יוצרי קולנוע הוטל לנסח מחדש את היחסים בין גוף האדם והעולם הפיזי - תחושת המרחב והגודל כפי שהוא נתפש במחשבה. סרטים עם אוריינטציה אורבנית היו סרטי תפאורה בהגדרתם ונתנו תחושה קוסמופוליטית לפרולטריון כאנשי העולם הגדול אשר יכולים להרגיש פיזית ולחוות רגשית דברים שרק הבורגנות והאצולה היו רשאיות להם עד אז (Widdis, 2009). הטכנולוגיה המודרנית של הקולנוע יצרה אדם סובייטי חדש על ידי חינוך של החושים ומהפכה בגוף האנושי על ידי הדימוי הנע על המסך. קולנוע מוקדם שצולם בערים בבריה"מ וסין חגג אתנוגרפיה מזרח-אסיאתית בדימויים של עוני המבקשים ליצור הזדהות עם הצופה ולעורר אותו למודעות פוליטית דרך הדימוי האסתטי. מנגד, הקולנוע בעולם המערבי טיפח אצל הצופה הרחבה של מושג הזמן והמרחק בין מסמן למסומן. בספרו 'על גורל המקום' (The Fate of Place) מבחין הפילוסוף אדוארד קייסי בין המחשבה על המקום לבין המקום עצמו. הקולנוע והטלוויזיה מציעים לצופים את המקום כפי שהוא מדומיין על גבי הסרט עצמו. בין אם זהו סרט ריאליסטי, מיוזיקל או מדע בדיוני, הצפייה הקולנועית מטיסה את הצופים למרחבים וזמנים נפרדים מתחושת הכאן והעכשיו. ג'יימסון גורס שהמנגנון החזותי במערב מפעיל על הצופה דימויים גלובאליים ומנתק את העיר מהקשרה הקיים. לדוגמה, לאס וגאס אינה מקום ואינה עיר, היא סמל לקפיטליזם גלובלי (Jameson F, 1998).

ההתפתחות האורבנית של הערים באיטליה מיד לאחר מלחה"ע השנייה ועד ימינו משמשות על ידי הקולנוע האיטלקי להדגשת חוסר יציבות רגשית באופיה הלאומי של המדינה. בסרטיהם של הבמאים רוסליני, אנטוניוני, פאזוליני ופליני משנות ה-40 ועד שנות ה-80 של המאה ה-20, ערי איטליה משמשות כתפאורה משמעותית שבצילה המרקם החברתי והלאומי מתפרק (Steimatsky N, 2008). הסיור העירוני, אם כן, אינו מתפקד כתיירות ממבט חיצוני אלא כמוטיבציה חברתית לבחון את רוח האומה של התקופה. ההתייחסות לפריפריה התרבותית, לאדריכלות שבה, למעמד הסוציו-אקונומי של הדמויות, לשפתן ולמקומן בהיררכייה הלאומית, מעוגנת באתרי התרחשות ספציפיים. סרטו של רוסליני 'רומא עיר פרזות' (1945) מספר את סיפורם של פרטיזנים תושבי רומא בתקופת הכיבוש הנאצי. הסרט לא צולם באולפנים, כי אם בשכונותיה של רומא מיד לאחר המלחמה. מבני השיכונים, הדירות וחדרי המדרגות החשוכים, מתפקדים כאתרי מחתרת. החלל הפרטי והאישי של הדמויות נשלל מהן ברמה הנפשית והלאומית, ועל מנת להשיבו יש לבנות מחדש את רוחם הלאומית. הבניינים הפיזיים של רומא הם מטונימיה קולנועית למורשת התרבותית החבולה מתקופת מוסוליני. תחת הכיבוש הנאצי, הדירות המשפחתיות מוארות כחדרי חקירות גם אם אינן משמשות לבתי כלא מן השורה. סצינת הסיום כוללת הוצאה להורג של כומר מתנגד משטר על ידי חיילי גסטאפו אשר לה עדה קבוצת ילדים. ההתרחשות מתקיימת בקצה העיר והילדים עושים את דרכם חזרה אל טבורה של עיר. בשוט הסיום, נראית העיר לראשונה במלואה ומסמלת מרחב אורבני מפורז, פתוח, שיש בו תקווה ואנושיות. סרטו של אנטוניוני 'ליקוי חמה' (1962) מתאר את חיי הבורגנות ברובע אאור ברומא השופע בתכנון רחובות ואדריכלות מודרנית של מבנים ארכיטקטוניים בסגנון פשיסטי. מערכות היחסים המוצגות בסרט מנוכרות ואף אחת מהן אינה מגיעה לידי מימוש וקרבה. החיבור בין אדריכלות הנוף, תכנון העיר והבתים לבני האדם המתגוררים בהם מקבל משמעות אסתטית ונרטיבית. סיקוונס הסיום מוקדש לדקות ארוכות שבהן הדמויות נעדרות מן המסך והמצלמה משוטטת באתרי השכונה בהם הן החמיצו זה את זו. גם סרטיו של אנטוניוני שצולמו בארה"ב ולכאורה מתארים תופעות כלליות של תרבות המערב מוקמו באתרי התרחשות אשר להם משמעות שורשית, אמריקאית, המחוברת לעלילה. למשל, הסרט 'נקודת זבריצקי' (1970) העוסק בתרבות-הנגד האמריקאית ממוקם בחלקו בעמק המוות שבמדבריות קליפורניה ומשמש תפאורה גיאוגרפית לסצינות שבהן מתקיימת זיקה בין הצורה לתוכן ובין המקום לצילום (Walker B, 1992). דוגמאות נוספת לסרטים עירוניים המחברים בין תוכן לצורה ניתן למצוא בסרטיו של פאזוליני אשר הקדיש לפריפריה החברתית והתרבותית של איטליה רבים מהם. רחובות שאינם סלולים, שכונות עוני ואסתטיקה ריאליסטית שאינה ממקמת את הצופה במרחבים אורבניים שאף אינם נמצאים על המפה. גם בסרטו הסימבולי 'ציפורי טרף, ציפורי שיר' (1966), היעדר ציון המקום נעשה באופן מכוון ומודע כדי להעלות לדיון את היעדרה של הפריפריה והפרולטריון מהשיח הציבורי. גיבוריו ההולכים אל יעד לא ידוע נעזרים בנקודת ציון טופוגרפיות על ידי שלטי הרחוב כמו "איסטנבול - 4,253 קילומטרים" או "קובה - 13,257 קילומטרים". סרטו של פליני 'רומא' (1972) מגולל את סיפורה של העיר דרך שכונותיה השונות. הסרט משלב בין מבע דוקומנטרי לעלילתי ובוחן את העיר במתח שבין המבט התיירותי לחווית החיים המקומית, ותפקידו הפוליטי והחברתי של הקולנוע בתווך בין השניים. בין עברה ההיסטורי של העיר לרומא העכשווית, פליני מבקר את השחיתות הדתית של הכנסייה ואת הבורגנות. תיירות החוץ אשר רואה במרחב העירוני פארק שעשועים גדול ומלאכותי עומדת בניגוד לסיפורם של תושבי העיר אשר מנסים להשיב לרומא את רוחה האנושית והאותנטית. צוותי הצילום המתעדים את חיי העיר נחשפים במהלך הסרט באופן רפלקסיבי המעלה שאלות על מהות העשייה הקולנועית. הצילום, אם כן, מגלם דיאלקטיקה שבה לכל תנועה של המצלמה יש מימד מלאכותי ומבויים, ובאותה העת הצילום מתפקד כחומר תיעודי אותנטי הבונה זיכרון קולקטיבי עם נקודת מבט חברתית ופוליטית (Antonello P, 2017).

המורכבות של ייצוגי-מסך אדריכליים, חזותיים ופוליטיים מתעצמת לנוכח העובדה שהקולנוע מייצג דימויים של ערים אך לא מחוייב לצלם אותן או בהן. המרחק בין הדימוי לממשותו הולך ומתרחק עוד יותר כאשר ניתן לייצר אותו באולפן או בטכנולוגיית תלת מימד ממוחשבת מכל מקום שהוא. ביחס לכל אלה, נראה שהמקרה הישראלי הינו משולב. המעורבות הממשלתית מנתבת השקעות לדימויים מלאכותיים ומבויימים של ירושלים בניסיון לחבר את הצופה ולעודד אותו לתייר בה באופן פיזי. אולם, הניסיון להפוך את דימוייה של אחת הערים ההיסטוריות ביותר בעולם לייצוג של מעוז טכנולוגי מתקדם וליברלי עובר דרך דחייתה של האדריכלות המקומית ובני האדם המתגוררים בתחומה. הפרדוקס של שלילת ה"מקום" על מנת לקדם אותו פועל על ידי סינון של דמויות וייצוגים של תושבי העיר עצמם.

**מרחב של עיר כמחולל דימוי, נרטיב ומחשבה פוליטית-חזותית**

״מקום״ הוא מרחב הטעון בהיסטוריה ובזהות, במובן האנתרופולוגי של המילה. ״חלל״, לעומת זאת, חופשי מכל זהות והיסטוריה ומפעיל באופן עצמאי ולצרכיו את כל אותם ״מקומות״ המרכיבים אותו. העיסוק בחללי מעבר טומן בחובו הנחות יסוד של תפישות חלל המופיעות למשל בכתביהם של ז׳ורז׳ פרק ומרטין היידגר. פרק כותב: ״אנחנו משתמשים בעיניים שלנו כדי לראות, המבט שלנו עובר על פני המרחב ונותן לנו אשליה של תבליטיות ושל מרחק. בדרך זו אנחנו בונים את המרחב: למעלה, למטה, שמאל וימין, מלפנים ומאחור, קרוב ורחוק. כאשר אין מה שיעצור את המבט שלנו, המבט שלנו נישא רחוק מאוד. אבל אם לא נתקל המבט בדבר, לא נראה דבר: אנו רואים רק מה שעינינו פוגשות. המרחב הוא מה שעוצר את המבט״ (Perec G, 1974). האנתרופולוג מארק אוג'ה טבע את החלוקה בין "מקומות" ל"לא-מקומות" על פי ההגדרה הנ"ל. האדריכלות המודרנית ותכנון הסביבה עוצבו על מנת להילחם ולהיפטר מאותם "לא-מקומות" אשר הם אזורים לא מפותחים אשר מיושבים על ידי אוכלוסייה ענייה ופריפריאלית, ללא משאבים וללא גבולות מוניציפליים ברורים (Augé M, 1994‏). התמודדות עם אתגרים של עוני הביאה עיריות ושלטונות מקומיים ליישב מחדש ולעדכן שטחים אלה על ידי ניוד אוכלוסיות והטמעה של דימויים עירוניים עדכניים. הטמעה אשר באה לידי ביטוי לא רק על ידי ג'נטריפיקציה קונקרטית אלא גם על ידי דימויים מופשטים, אשר לעיתים הקשר בינם ובין המציאות הקיימת מקרי בהחלט ואף מנוגד. מקומה של ירושלים בהיסטוריה החזותית בכלל, ובתודעה הישראלית מאז קום המדינה בפרט, משתקף בהחלטות ממשלתיות הנוגעות לדימוי הוויזואלי שלה, על המסך ובמציאות. תודעה זו נסמכת על תיעוד חזותי שנצרב בתודעה הקולקטיבית בדימויי חדשות אלימים של חוסר סובלנות, פיגועי דמים, קיצוניות דתית וקונפליקטים רצחניים בין עדות, דתות ולאומים. לכן, בבסיס הרציונל להפקת סרטים המצטלמים בירושלים עמד הרצון ליצור דימויים אלטרנטיביים בהיקף גדול אשר הפרט בהם יעיד על הכלל. ז'אנרים של דרמות אלימות יוחלפו במחזות קלילים וקומיים אשר יהפכו את העיר לנגישה וידידותית לכאורה. מכאן והלאה, אוכלוסיות שאינן מסורתיות, עניות או פריפריאליות מבחינה גיאוגרפית ותרבותית יקבלו ייצוג גדול יותר על המסך על מנת לממש חזון זה.

בין קום המדינה לשנות האלפיים, יוצגה ירושלים על המסך רק פעמים ספורות בסרטי קולנוע עלילתיים ישראליים. הסרט "ירושלים עירי" (1950) במימון הסוכנות היהודית יועד לגייס תרומות מיהודי צפון אמריקה ולהביא את סיפורה של העיר אל המסך במדינות המערב, דווקא בסרט עלילתי קצר. הנרטיב מובל בקולה של דמות בדיונית בקריינות אנגלית. הסרט נפתח בצילומים מתוך בית הדפוס של העיתון PALESTINE POST תוך כדי הדפסת הגיליון היומי שכותרתו: "האומות דנות בירושלים". כלומר, עתידה של העיר נמצא על כף המאזניים ומשול לעתיד הלאומי של כלל העם היהודי. לאחר מכן, מופיעים צילומים מתוך העיר המתעוררת לחיים, בבתי התושבים ומחוצה להם, כולל הגבול הירדני החוצה את העיר. גיבור הסרט הוא אדם עיוור אשר מגיע לספרייה כדי לקרוא בספרי ברייל. הוא אינו רואה את העיר במו עיניו, אך נזכר בה וחש בהתפתחותה האורבנית והתרבותית, דרך אתרי בנייה, צירי תחבורה ואירועי תרבות. כלומר, הדימוי החזותי של העיר מתווך לצופה כזיכרון וכמיתוס שאף גיבור הסרט אינו חווה אותו בראי המציאות. אנשיה ומוסדותיה של ירושלים משחקים תפקיד בקמפיין על מנת לגייס תרומות עבור המדינה. הנרטיב המתקבל משלב את הציר האישי והלאומי בנתיב מאוחד, והחוויה האסתטית והקולנועית יוצרת קשר ישיר בין העיר למדינה.

הופעתה של העיר על המסך ניכרת גם בעיבודים של הבמאים אורי זוהר ודן וולמן לנובלה של א.ב. יהושע 'שלושה ימים וילד' (1963) ולספרו של עמוס עוז 'מיכאל שלי' (1967), בהתאמה. בסמוך לתחילת מלחמת ששת הימים ביים זוהר את הסרט 'שלושה ימים וילד', ושנים מעטות אחריו את הסרט 'כל ממזר מלך' המתרחש בחלקו בירושלים. עלילת הסרט 'שלושה ימים וילד' עוקבת אחרי אלי, סטודנט ירושלמי למתמטיקה וקיבוצניק לשעבר, המתבקש לשמור על שי, בנה בן השלוש של בת זוגו לשעבר, נועה. הסרט מתאר את ההיטלטלות הרגשית שהגיבור עובר לנוכח זיכרונות העבר הנוסטלגי המציפים אותו, עד כדי ניסיונות להביא למותו של הילד. הדרמה הפסיכולוגית והנושאים הרומנטיים העולים בו אינם מייצגים את השפעת המצב הביטחוני בירושלים של אותה תקופה סוערת. הסרט אשר מתרכז במצב האנושי האישי, היה בזמנו קול צעיר וייחודי שלא יישר קו עם התרבות הלאומית הקולנועית של שנות השישים. יתירה מכך, השימוש בסרט במבע קולנועי אירופי ומודרני הפנה עורף לאסתטיקה הישראלית של סרטים דאז והעלה על המסך מציאות עירונית של בורגנות בשכונת רחביה (חמו-פיק מ. 2016). חוקרת הקולנוע נורית גרץ, מפרשת את השימוש במבע קולנועי מודרניסטי ואת הדגשת חוויית הניכור של האינדיבידואל כתמה על האופן שבו מיוצגת העיר ירושלים. הסרט מעניק לעיר מראה אוניברסאלי של כרך אוניברסיטאי בורגני ומדחיק אלמנטים צילומיים שיכלו לבטא את מעמדה הסמלי של העיר כמקודשת ומיסטית. הסרט מציג את העיר כמרחב סואן ,סטודנטיאלי ומלא תשוקה שנמצא בפריחה כלכלית. כלל חוקרי הקולנוע שעסקו בסרט כמו אלה שוחט, אריאל שוויצר ונורית גרץ מצביעים על העיבוד הקולנועי ככלי אסתטי אשר השמיט חלקים חשובים מהמקור הספרותי (שם). לדוגמה, השיטוט של אלי עם הילד ברחובות הסמוכים לגבול הירדני ובשכונות ירושלמיות בשעה שהוא חווה הבזקי זיכרון מעברו בקיבוץ. אלה מתוארים במקור הספרותי כדימויים המנוגדים להוויה החרדית ולמציאות הירושלמית המנוכרת והאלימה. במעבר לקולנוע, כל אלה אינם נראים על המסך אלא רק הגעגוע לחיי הקיבוץ המוכרים. הסלידה מהמרחב העירוני מנתקת את גיבור הסרט מהמציאות כבר בסיקוונס הפתיחה שבו נחשף המגוון האתני המאפיין את האוכלוסייה בירושלים. הליכתו של גיבור הסרט ברחובות העיר מבטאת חוסר שקט מהנוף העירוני שמיוצג בעריכת מונטאז'. בסצינת הטיול של אלי עם הילד עליו הוא שומר מתקיימת זיקה עלילתית ותמטית בין הזכרונות של אלי לבין הניכור שהוא מגלה כלפי מאפייני הנוף העירוני. ניכור זה כרוך באדישות כלפי סבלו של הזולת, זאת בדומה למשחק המחבואים שהוא משחק עם שי בבית הקברות המוסלמי בסמוך לגן העצמאות. פיק-חמו טוענת שאסטרטגיה אסתטית המבטאת עיצוב סטריאוטיפי של המציאות מחד והתנתקות מהמרחב מאידך, מאמצת מאפיינים של אסתטיקה קולנועית אירופית המצביעה על ניתוק אידיאולוגי. למעשה, טקטיקה אסתטית זו ניבטת מסרטים ישראליים רבים אשר מבקשים לשוות לעלילה מראה אירופי או אמריקאי ומנתקים את הסיפור מהמרחב המזרח תיכוני.

בניגוד ל'שלושה ימים וילד', סרטו הנוסף של אורי זוהר 'כל ממזר מלך' הוא דרמה פוליטית המעוגנת במזרח התיכון בכלל ובירושלים בפרט. יורם (בגילומו של יהורם גאון), נהג צבאי פטפטן, החולם על מדינה נורמלית ונקלע למלחמת ששת הימים. יורם מלווה את רוי המינגס (ויליאם ברגר), עיתונאי אמריקאי שמגיע למזרח התיכון כדי לכתוב על המלחמה שעומדת לפרוץ. אחד מידידיו של יורם הוא רפי (עודד קוטלר), בעל מסעדה ופעיל שלום. דמותו של רפי מבוססת על אייבי נתן אשר המריא במטוס קל למצרים בניסיון לשוחח עם גמאל עבד אל נאצר כדי למנוע מלחמה. סרט זה נע בין סצינות המצולמות בירושלים לסצינות ברחבי ישראל. הדיסוננס בין אתרי הצילום ניכר בנרטיב של הסרט דרך מיצובה של ירושלים כמקום שבו הישראלים חולמים, בניגוד לשאר יישובי ישראל אשר שם הישראלים גרים וחיים בשגרה. הסרט מבקר את תחושת האופוריה הישראלית סביב המלחמה ומתייחס למשברים החברתיים והפוליטיים בין ישראל לשכנותיה, אבל בעיקר בין ישראל למערב. האדם הישראלי המוצג בסרט הוא גיבור חולמני שמשלם מחיר פיזי ונפשי על חלומותיו כאשר נקודת המבט עליו היא אירופית דרך דמותו של העיתונאי הזר. למעשה, 'כל ממזר מלך' משלים את הדיוקן הירושלמי ששירטט זוהר בסרט 'שלושה ימים וילד' ומעלה על נס את הזרות של ירושלים, הדת והקונפליקטים האישיים והקולקטיביים שהיא מעלה. זאת, דרך המבט האירופי מבחוץ על ידי דמויות זרות מחד, ואימוץ הנרטיב והאסתטיקה האירופית על ידי דמויות ישראליות, מאידך.

ירושלים המזרח-תיכונית, הדתייה והענייה הועלתה על המסך שנים מעטות לאחר מכן בסרטו של משה מזרחי 'אני אוהב אותך רוזה' (1972). סרטו השלישי של משה מזרחי מבוסס על קורותיה של אם סבתו שהיה מועמד לאוסקר בקטגוריית הסרט הזר הטוב ביותר. העלילה מתרחשת ברובע היהודי של ירושלים בראשית המאה ה-20 ומגוללת סיפור אהבה אוריינטלי. בתחילתו של הסרט, רוזה הישישה פוקדת את קברו של נסים גיסה. סיפורה של רוזה חוזר אל העבר - אל ירושלים העות'מאנית של שנת 1912 - להתאלמנותה של רוזה הצעירה בת ה-21 ולהתאהבותה בגיס שלה ניסים - נער שעדיין לא מלאו לו 18 ומסרב לחלצה. הסרט עוסק בירושלים אבל אינו מראה אף אחד מהקהילה הלא יהודית, גם לא יהודים אשכנזים או תורכים. הערבים נוכחים בסרט לצד יהודים מזרחים בירושלים של המאה ה-19 ומוצגים כידידים קרובים. למשל, ידידותה של רוזה עם ג'מילה המעודדת את רוזה להשתחרר מאלמנותה או נער ערבי המציג לניסים הצעיר את רזי המיניות. האווירה בסרט היא של נוסטלגיה כבדה, אדריכלות של העיר העתיקה ואוריינטליזם. דימויים עירוניים אלה בסרטים השונים לעיל, מייצגים התייחסויות חזותיות מגוונות לחשיבותה של ירושלים כעיר שהיא סמל ללאומיות הנושאת מרכיבים של פריפריה תרבותית, דת ופוליטיקה.

**מדיניות תרבות: הסללה של דימוי עירוני בדמויות מסך**

דיוני הכנסת לאורך עשורים רבים משקפים את העניין הרב שמגלה השלטון בישראל בתעשיית הקולנוע, בעיקר בשנים האחרונות. גלגוליו של חוק הקולנוע והתיקונים שנעשו בו בחקיקה, נעים בין הדיונים על נושאי הסרטים והשטחים הגיאוגרפיים אותם הם מעלים על המסך, למיפוי הנושאים שבהם עסקו הסרטים, בעיקר בתחום סוגת הבדיון של הקולנוע העלילתי. לדוגמה, מדו"ח הכנסת בשנת 2009 עולה כי "41% מהנושאים המרכזיים בסרטים היו נושאים "אישיים" - עיסוק בתא המשפחתי, באהבה, בילדות וסיפורי התמודדות אישית... 27% מהנושאים היו מעולם התוכן החברתי ו-23% היו מעולם התוכן הפוליטי או היסטורי". כעשור לאחר מכן, הויכוח על התיקונים של חוק הקולנוע בשנת 2018 כלל בין השאר התייחסות של שרי הממשלה וחברי הכנסת לזהות הפוליטית של היוצרים ומידת התערבות הממשלה בתכני קולנוע. לאור הדיונים וההתייחסויות בכנסת במהלך שני עשורים, ניתן לראות שברשות לפיתוח ירושלים היה עניין גובר לא רק ביצירת דימוי עירוני לפי קריטריונים של תוכן אלא גם בהעדפה של דמויות מסך עירוניות לצד הדרה של דמויות אחרות. בפרסום הדיונים של הרשות לפיתוח ירושלים מול איגודי היוצרים, נזכר שהרשות אינה מעוניינת בדמויות מסך של ערבים וחרדים (ביזנעס, אתר הכלכלה החרדי 2017). לדידה, אלה אינם עולים בקנה אחד עם "השיווק של ירושלים כמרכז תרבות ואמנות". תפישה זו של המרקם החברתי המפלח את האוכלוסייה באופן פוליטי ודמוגרפי, מהדהד את היחסים בין שלטון לתרבות ובין הממשלה לתושבים של עיר בתחומה הגיאוגרפי. בעיני המדינה, הדימוי החזותי מקבע מחשבות ומחולל אותן בו זמנית, והופך לכאורה ככח שיווקי ביד היוצרים לאמירה חברתית ופוליטית אשר הפרט בה מעיד על הכלל, ומשפיע על התיירות ועל סמלים לאומיים. השקפת המדינה על אזרחיה כמגזרים דיכוטומיים שאינם מתחברים אחד לשני, מתרחקת מרחק רב אף מחזון המדינות שהשקיעו בתחום הקולנוע במאה ה-20. השקפה זו המתורגמת למדיניות השקעה עירונית לא רואה בקולנוע גורם מאחד אלא דווקא גורם מפלג, מדיר ואמצעי פוליטי. שינויי המדיניות של המדינה לאורך שבעה עשורים מסמנים את תנודות השלטון המרכזי בין מדיניות השקעה בקולנוע אמנותי עצמאי לבין תמיכה בסרטים מסחריים. ידה הארוכה של מדיניות זו הגיעה לפתחו של השלטון המקומי בירושלים כנקודה גיאוגרפית המחברת בין מרחב עירוני לסמל לאומי.

העיר, כמרחב אורבני רב קולות ותרבויות, היתה התקווה של המודרנה לממש את חזון "הפוליס" של יוון העתיקה, כמקום אשר מספק שירותים לכלל תושביו ופורח מבחינה תרבותית ורוחנית. בעידן הטכנולוגי הנוכחי, ממשלות מבקשות לשלוט במרחב העירוני הסימבולי במקביל לשינויים שהן מבצעות במרחב הפיזי. כל זאת, בלי שנשואי הדימוי החזותי, קרי בני האדם החיים בירושלים, ייטלו בו חלק אלא כמרחב מדומיין ומהונדס חזותית. מדיניות תקצוב הקולנוע בירושלים, חושפת בו זמנית את חרדת השלטון המרכזי מכוחה של המצלמה ואת רצונו לשלוט באמצעי המבע הקולנועיים, מיצירת דימוי עירוני ועד להסללה תרבותית.

**ביבליוגרפיה**

*נאמן, ג. א. (1999). Dominant Fiction in the Fields/שדות הבדיון הדומיננטי. Jewish Studies/מדעי היהדות, 77-89.*

*בורשטיין, י. (1989). פנים כשדה-קרב: ההיסטוריה הקולנועית של הפנים הישראלים. מאזנים, 84-95.*

*אלה שוחט. (2005). הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג (Vol. 10534). Open University of Israel.‏*

*חמו-פיק מ. (2016) מולדת פצועה: שינויים בייצוג הטראומה בקולנוע הישראלי. הוצאת רסלינג*

Allawi, J. A. (1983). *Television And Film In Iraq: Socio-political And Cultural Study: 1946-1980*

*Antonello, P. (2017). Political Fellini: Journey to the End of Italy. Modern Italy: Journal of the Association for the Study of Modern Italy, 22(1), 89.‏*

*Augé, M. (1994). Orte und Nicht-Orte.*

*Avery, D. (2014). Unhomely cinema: Home and place in global cinema. Anthem Press.‏*

*Casey, E. (2013). The fate of place: A philosophical history. Univ of California Press.‏*

*Demers, J. (2016). A Tale of Love and Darkness: grandeur et misère du sionisme. Séquences: la revue de cinéma, (305), 30-30.‏*

*Falicov, T. (2010). Migrating from south to north: The role of film festivals in funding and shaping Global South film and video. Locating migrating media, 2010, 3-22.‏*

*Franklin, S., & Widdis, E. (Eds.). (2006). National identity in Russian culture: an introduction. Cambridge University Press.‏*

*Hedling, O. (2018). The regional film fund as co-production crusader: The case of Film i Väst. In European Film and Television Co-production (pp. 175-189). Palgrave Macmillan, Cham.‏*

*Jameson, F. (1998). The cultural turn: Selected writings on the postmodern, 1983-1998. Verso.‏*

*Levy, D. B. (2018). The Image of the Librarian in Film, Television, and Literature: A Derridean Deconstruction of the Stereotypes and Foucaultian Analysis of Why These Stereotypes Exist: Test Case of Umberto Eco's The Name of the Rose,[Jorge] Luis Borges 'The Library of Babel’, and Joseph Cedar's Film, The Footnote.‏*

*Lloyd, R., & Clark, T. N. (2001). The city as an entertainment machine. Critical perspectives on urban redevelopment, 6(3), 357-378.‏*

*Perec, G. (1974). Species of spaces. Species of Spaces and Other Pieces, 1-96.‏*

*Rodríguez Campo, L., Fraiz Brea, J. A., & Rodríguez-Toubes Muñiz, D. (2011). Tourist destination image formed by the cinema: Barcelona positioning through the feature film Vicky Cristina Barcelona.‏*

*Salti, R. (2006). Critical nationals: the paradoxes of Syrian cinema. Insights into Syrian Cinema: Essays and conversations with contemporary filmmakers, 21-44.‏*

*Shiel, M., & Fitzmaurice, T. (Eds.). (2011). Cinema and the city: film and urban societies in a global context (Vol. 48). John Wiley & Sons.‏*

*Soliman, D. M. (2011). Exploring the role of film in promoting domestic tourism: A case study of Al Fayoum, Egypt. Journal of Vacation Marketing, 17(3), 225-235.‏*

*Steimatsky, N. (2008). Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema. U of Minnesota Press.‏*

*Turok, I. (2003). Cities, clusters and creative industries: the case of film and television in Scotland. European planning studies, 11(5), 549-565.‏*

*Walker, B. (1992). Michelangelo and the Leviathan: The Making of Zabriskie Point. Film Comment, 28(5), 36.‏*

*Widdis, E. (2009). Faktura: depth and surface in early Soviet set design. Studies in Russian and Soviet Cinema, 3(1), 5-32.‏*

*Widdis, E. (2017). Socialist Senses: Film, Feeling, and the Soviet Subject, 1917–1940. Indiana University Press.‏*