

רגעים של הבטחה: רגישויות הגל החדש הצרפתי במפגש עם הארץ המובטחת

על המבט המשלים הנוצר בין הסרט "בירושלים" של דוד פרלוב וסרטו של כריס מרקר "צד שלישי למטבע"

מאת: שוקה גלוטמן

לזכר פרופ' יהושע סילביו ישועה

בין פריז לירושלים

דוד פרלוב הגיע לצרפת מברזיל בשנת 1952. בפריז, שבה חי שש שנים, התכוון להשלים את הכשרתו כצייר וממנה תכנן להגר לישראל. שנותיו בפריז היו לו פרק מכונן, והן טרם נחקרו דיין. צרפת של אותן השנים חוותה רצף של משברים וזעזועים שנמשכו מאז סיום מלחמת העולם השנייה. באווירה זו של שינוי ומפנה, התרבות הצרפתית הייתה לזירת התגוששות רעיונית פורייה ומתחדשת. פרלוב, שהחל ללמוד ציור ב"אקול דה בוז'אר" בפריז בזמן שהציור המופשט הופיע במלוא התנופה, לא היה יכול להזדהות עם הרוח החדשה שהביא. לאחר הגילוי פוקח העיניים שחוה בצפייה בסרטו של ז'אן ויגו אפס **בהתנהגות** (1933), גמר אומר להתמסר לקולנוע ולא לציור. בשנים אלה נעשו הניסיונות המשמעותיים במסגרת הקולנוע הקצר, שמהן צמח והופיע ה"גל החדש" של הקולנוע הצרפתי. פרלוב התוודע לאפשרויות האמנותיות הגלומות בקולנוע, התערה בקהילה התוססת והיוצרת של הקולנוענים בפריז, וחי ופעל במציאות יומיומית שאפשרה לו הכשרה מקצועית אינטנסיבית. פרלוב, שראה כעת בקולנוע ייעוד ודרך, שימש בין היתר כאסיסטנט לאנרי נגלוואה, מייסד ומנהל הסינמטק הצרפתי ומוזיאון הקולנוע. כשנה לפני שהגיע לארץ הפיק בעזרתם ובתמיכתם של יוצרים עמיתים את סרטו הקצר הראשון **דודה צ'יינה הזקנה**, וצילם את הסרט במסרטה שהשאל מכריס מרקר. (1) הקולנוענים הצרפתיים הצעירים הצליחו להפיק את סרטיהם הארוכים הראשונים לקראת סוף שנות החמישים, ורק בשנת 1959 הוגדרה לראשונה תנועת ההתחדשות של הקולנוע הצרפתי כ"גל החדש" הצרפתי, והגיעה להכרה רחבה בעולם, כשפרלוב כבר היה לחבר קיבוץ בישראל.

פרלוב הזדהה עם ההיבט המתריס והמאתגר של פעילותם של אנשי "הגל החדש" כנגד הקולנוע הישן: "אנשי 'הגל החדש' הצרפתי נהגו כפוליטיקאים. והם ידעו איך ליצור את הסיסמה, ידעו לעשות גם חדש, לצעוק 'בוז'. הם אפילו העניקו לעצמם זכות ייחודית לחידוש בעל ערך בקולנוע. הם ידעו ליצור את הרוח הנכונה, כדי לגמור פעם אחת ולתמיד עם הקולנוע הקונוונציונלי, הזקן, בצרפת, אז, זה היה חיובי והיה טוב. אחרת, איך אפשר היה לסלק את הזקנים מן התעשייה?" (2) כלל היוצרים הצעירים שפעלו ב"גל החדש" לא היו מאוגדים בשום צורה. היו בהם יוצרים כמו קלוד שברול, פרנסואה טריפו וז'אן-לוק גודאר, שפעלו בזיקה לכתב העת "מחברות הקולנוע", פנו בסרטיהם לקהל הרחב וגם זכו להצלחה מסחרית. פרלוב חש לדבריו קרבה מיוחדת לאנשי "הגדה השמאלית" של "הגל החדש", ובמיוחד לאלן רנה, ג'ורג' פראנז'י ואנייס ורדה. בנוסף למעורבותם הפוליטית של יוצרים אלה, הקולנוע שלהם התייחס לאמנות הפלסטית ולספרות המתחדשת של "הרומן החדש". הם ייחסו חשיבות רבה להיבט החזותי של הקולנוע הניסיוני שיצרו, מעבר לחיפוש אחר אפשרויות נרטיביות מקוריות. גם לאחר שהגיע לישראל ובמהלך חייו המשיך פרלוב לעקוב אחר התפתחותם ולהתייחס ליצירתם.

לאחר פרק קצר שבו התנסה בחיי הגשמה בקיבוץ, חזר פרלוב לעסוק בקולנוע בתקופה שבה נוצר בארץ קולנוע שהיה בעיקרו מגויס לקידום המפעל הציוני. לנגד עיניו היה התקדים הצרפתי שהכיר ושאותו ביקש לממש, שבו הממסד הממשלתי הזמין סרטים מקולנוענים צעירים ונתן בידיהם חופש יצירתי מוחלט שבו יכלו לבטא את ראייתם הייחודית. (3) המפגש של פרלוב עם הממסד הישראלי (הסוכנות היהודית, משרד החוץ ושירות הסרטים הישראלי) היה מתסכל ורצוף באי-הבנות. נותן העבודה הממשלתי לא ממש הכיר את המדיום הקולנועי ואת תפקיד היוצר הקולנועי, ובנסיבות אלה התקשה פרלוב לבטא את יכולותיו האמנותיות.

סרטים תעמולתיים דידקטיים וקלישאתיים מהסוג שפרלוב היה אמור ליצור, ייצגו את ישראל בפסטיבל הקולנוע הבינלאומי הראשון במוסקבה שהתקיים בשנת 1959. וים וליה ון-ליר, שהיו שוחרי קולנוע ומפעילי מועדון הסרט הטוב שהקימו בחיפה, הגיעו לפסטיבל הקולנוע במוסקבה והיו עדים לאכזבה המרה שהנחילה התכנית הישראלית המשמימה לקהל היהודי שהגיע ממרחקים כדי לצפות בה. (4) הם התרשמו עמוקות מסרטו של כריס מרקר **מכתב מסיביר** (1957) שהוקרן באותו פסטיבל והחליטו להפיק אתו סרט דוקומנטרי שונה ומקורי על ישראל. מרקר התחיל בסרט זה לפתח את המסה הקולנועית הפואטית שתחזור ותופיע בהמשך ביצירתו. במהלך הסרט מרקר חוזר ומקריין שלוש פעמים את אותו רצף קולנועי של דימויים מצולמים כשהוא מלווה בקריינות שונה בכל פעם: פעם בקריינות מגויסת המפארת את דרך החיים הסובייטיים, פעם באורח הפוך המבקר אותה, ופעם בקריינות עובדתית ורלוונטית. בדרך פשוטה ואפקטיבית זו הוא חושף בצורה אירונית את האמצעים הקולנועיים שבאמצעותם אפשר לעצב את התודעה של הצופה. וים ון ליר ראה במרקר את מי שמתאים ביותר למימוש משאלתו. "החלטתי ליצור סרט רציני, בלתי מגמתי, שישקף את ישראל כמות שהיא על הישגיה וכישלונותיה. סרט ללא קלישאות שחוקות, ללא טרקטורים החורשים את אדמת קק"ל, על רקע השמש השוקעת, סרט לא על בתי חרושת, בתי חולים ושרי ממשלה בטקסים רבי רושם", כתב ון ליר בהודעה לעיתונות עם השלמת הסרט שיזם והפיק. (5)

הקשר עם כריס מרקר נוצר בעזרתו של יעקב מלכין, ידידם של בני הזוג ון ליר, אשר הכיר אותו משהותו בפריז בשנות החמישים. (6) מרקר נאות לבחון את הצעתו של וים ון ליר ליצור סרט בישראל, רק לאחר שיגיע לביקור בן חודש ימים בארץ. בביקורו הראשון כאן נתנו בני הזוג ון ליר למרקר את סיפורו המוקדם של קפקא "תיאור של מאבק" (מ-1909, שהיה לימים גם השם שמרקר ייתן לסרט בגרסה הצרפתית והאנגלית), והוא יצא לסיור היכרות ברחבי הארץ ולתחקיר לוקיישנים, כשהוא רכוב על קטנוע שהעמידו לרשותו. במהלך שהייתו צילם מרקר, שהיה גם צלם סטילס מוכשר, יותר מ-1,000 צילומי סטילס בשחור-לבן. (7) עם תום הביקור נענה בחיוב להצעה להפיק את הסרט וזאת בתנאי שיעמוד לרשותו חופש יצירתי מוחלט. ון ליר, המפיק, הסכים בכל לב לתנאי. "בחור קשה ועיקש, מרקר, דורש אמון בלתי מוגבל, כתב ון ליר. ומה יהיה אם יהיה זה סרט אנטי-ישראלי? שאל את מרקר. אינני נוהג לעשות סרטים 'נגד דברים', הייתה התשובה. החיים קצרים מדי בשביל זה". (8) מרקר חזר לפריז, עיבד בה את חוויותיו ורשמיו וגיבש אותם לתסריט כתוב ובו נוסח הקריינות של הסרט. הוא חזר לארץ מלווה בצלם הקולנוע הצרפתי גיסלן קלוקה (Cloquet Ghislain) והחל ב-22 באפריל 1960 בצילומי ההפקה, שארכו ארבעה שבועות. באותה עת התקיימו בישראל גם צילומי הסרט ההוליוודי **אקסודוס** של הבמאי והמפיק אוטו פרמינגר. מפעל ההעפלה והתקומה הציונית בארץ ישראל תוארו בסרט בצורה הרואית ומאדירה. הפקת הסרט זכתה לתמיכה של הממשלה וצה"ל, והתוצאה התקבלה בצורה אוהדת על ידי התקשורת והקהל הרחב. הסרט **צד שלישי למטבע** (השם העברי של סרטו של מרקר, המרמז למורכבות הזהותית שגם קפקא בסיפורו "תיאור של מאבק" עוסק בה) נערך והושלם בפריז. לסרט ישנה גרסה בצרפתית, באנגלית ובעברית בתרגומו של עמוס קינן והקריינות היא בביצוע יעקב מלכין. הסרט זכה בפרס "דוב הזהב" בפסטיבל הקולנוע הבינלאומי בברלין בחורף 1961, והיה לסרט הישראלי הראשון שזכה בפרס

בינלאומי. הוא הוקרן בהקרנה מסחרית במשך ארבעה שבועות בקולנוע "מקסים" בתל אביב, בעצם הימים שבהם הורשע אדולף אייכמן במשפטו בירושלים. המבקרים הישראלים התייחסו לסרט על פי רוב בחיוב וסיווגו אותו כ"סרט אמנותי". בסרט, שצולם בצבע ובהפקתו השקיעו ון ליר 60,000 דולר, צפו 17,000 צופים ישראלים. לעומת זאת באותה עת הוקרן לפני יותר מ-350,000 צופים הסרט התינודי בשחור-לבן "עץ או פלסטיין" שהושקעו בו רק 40,000 דולר ואשר פנה בצורה נוסטלגית והומוריסטית אל הצופים הרבים. (9) במודעת פרסומת לצד שלישי למטבע מטעם חברת ההפקה הובאו ציטטות אוהדות מתוך ביקורת העיתונות בארץ ובעולם. בין השאר נכתב "הסרט הישראלי הראשון בנוסח 'הגל החדש' – מעריב". (10)

דוד פרלוב, שהיה בינתיים לאב צעיר יוצא קיבוץ, המשיך במאמציו להתערות בארץ ולהשתלב בעשייה הקולנועית ולהתמודד על גיבוש דרכו כאמן. כשנתיים לאחר שהוקרן צד שלישי למטבע בארץ, וחמש שנים לאחר שהיגר אליה פרלוב, הוא קיבל הזמנה ממרכז ההסברה במשרד ראש הממשלה וההסתדרות הציונית העולמית ליצור סרט על ירושלים. הייתה זאת בעיניו הזדמנות שאין להחמיץ. הוא התכוון להפגין את מלוא יכולותיו כקולנוען, וליצור תקדים עבור עצמו ועבור הקולנוע הישראלי. יותר מכל רצה לממש חופש יצירתי שבו יוכל לבטא את עולמו כאמן. (11) האתגר שהעמיד בפני עצמו היה עצום והולך להתנגשות עם הפקידים הממונים על ההפקה. פרלוב התעקש להגן על יצירתו מפניהם ואלה חששו לאשר בעצמם את הסרט. נוצר מצב אבסורדי שבו ראש הממשלה דאז, לוי אשכול בעצמו, נדרש להתערב ולאפשר את צאת הסרט לאקרנים. (12) הסרט, שהוענקה לו מדליית ארד בפסטיבל הקולנוע בוונציה (1963), זכה להכרה מהביקורת בארץ וגם לאהדת הקהל. היה זה רגע מפתח שפרלוב ייחל לו, הן בהתקבלותו כאמן והן בהשפעתו על עמיתיו הקולנוענים הישראלים. היה זה הישג אישי עצום עבורו. בתוך שנים ספורות מאז הגיעו לארץ, שנים של התמודדות אישית ומקצועית, הוא הצליח ליצור אינטגרציה בין הפרק הפריזאי המעצב שלו למציאות הישראלית שפעל בה. הצלחה זאת הייתה כמשב רוח מרענן והקרינה על תהליכי התפתחות הקולנוע הישראלי, וקשרה אותם לתהליכים שקרו באותו הזמן בעולם ובמיוחד בצרפת. פרלוב, כמו מרקר, הביא לכאן את הרגישויות, הערכים ופריצות הדרך של "הגל החדש" הצרפתי. בתקופה שקדמה למחשב הביתי ולאינטרנט, בעולם של מושגי זמן ומרחב שונים בתכלית, צד שלישי למטבע וירושלים היוו גם הזדמנות להתבוננות מקורית ומחדשת על המקום הישראלי במבט מבחוץ ובמבט מבפנים.

בין "צד שלישי למטבע" ו"ירושלים"

בסרטים אלה המשיכו מרקר ופרלוב לפתח את המסה הקולנועית הפואטית, ז'אנר שהחל להתפתח בצרפת לאחר מלחמת העולם השנייה ב"גל החדש" של הקולנוע, ובמיוחד בקרב אנשי "הגדה השמאלית" ובסרטים הקצרים שיצרו בראשית דרכם. סוגה זאת הדגישה את ייחודיותו של היוצר הקולנועי (ה-auteur), ואת יכולתו לבטא את עולמו הסובייקטיבי. היוצר הוא "מושך בחוטים", ולא המפיק, הצלם, התסריטאי ושאר המעורבים בתהליך ההפקה. כל אנשי הצוות מכוונים ומגויסים לבטא את חזונו האמנותי. מרקר ופרלוב מתבוננים במציאות חיצונית נתונה ומתעדים אותה. הם מתייחסים רק לאותם חלקים במציאות אשר פונים אליהם ומעוררים אותם. גם בנסיבות ההזמנה שבה הם פועלים אין להם כלל יומרה להיות מקיפים וכוללניים. הפריזמה הקולנועית שבה הם משתמשים מאפשרת להם לבטא את עולם הייצוגים הפנימי שלהם המתעורר מול המציאות החיצונית שהם חווים. התצרף הקולנועי האישי שהם יוצרים הופך למרות האחיזה הריאלית במציאות להשתקפות "חלומית" שבה מראות אמת צורפו באופן לא מציאותי. הסרטים מציעים בנוסף ל"חלון למציאות" מרחב פנימי שבו יש מקום להלכי רוח, אסוציאציות, הרהורים ודמיון המעוגנים אמנם בגבולות גאוגרפיים אך "ממריאים" מעבר להם. כך המרחבים המוגדרים ב"ישראל" וב"ירושלים" הופכים למקורות ציליים המתנגנים ב"תיבת התהודה" שבתודעת מרקר ופרלוב.

ההזמנה ליצור סרט על ישראל ועל ירושלים מתייחסת לטריטוריות פיזיות מתוחמות ומוגדרות, שבהווייתן ניכרים משקעי זמן עבר וגם רמזים להתפתחויות עתידיות. עצם הבחירה היכן לצלם, למה להתייחס ולאופן ההתייחסות מאפשר ליוצרים לשקף את סקרנותם, רגישותם ואופיים. החומרים המצולמים הם אפיזודיים ואין הם מציינים מראש לרעיון מארגן ברור. העריכה, הפסקול המוזיקלי והקריינות הם ה"דבק" הבונה את החוויה הקולנועית ואת הקצב שלה. באמצעות "דבק" זה הם מפרשים את החומרים שצולמו, מגיבים אליהם ומהרהרים על משמעותם.

גם מרקר וגם פרלוב מכירים היטב את הקולנוע התעמולתי המגייס, ונזהרים מכל טון דידקטי ומכל אפקט קולנועי העלולים לגמד את הצופה. בניסיון לחמוק מהקונוונציות הקולנועיות הנוהגות בקולנוע התיעודי, הם משלבים בסרטים חומרים מצולמים ממקורות ארכיוניים המתייחסים להתרחשות העכשווית. מצלמותיהם מכוונות ישירות אל האנשים המצולמים ברחוב, אלה יוצרים אתם קשר עין ומגיבים אליהם ואל המצלמה באופן ספונטני, החיים על מסך הקולנוע נראים לפתע פחות מסוגננים ויותר אותנטיים, בגובה העיניים. מרקר ופרלוב, שהם גם צלמי סטילס, משלבים בטבעיות מדיום זה לתוך הסרט הנע, והתמונה הנייחת שוברת את הרצף הריאליסטי ומדגישה את המטפורה שהם מבקשים לייצג. כך לדוגמה חוזר מרקר לשוק אל הרוכלים שצילם בסטילס בתחקיר המוקדם שערך בארץ. הוא מסריט אותם ואת תגובותיהם בשעה שהם מקבלים לידיהם את הצילומים שבהם הם מופיעים בעצמם.

מרקר הוא אמן-נודד סקרן הנוסע ומתחקה אחר חברות מתהוות שהוא מבקש לחוות ולחקור. כך הוא מגיע בין השאר לברית המועצות, לסין, לצפון קוריאה ולקובה. במרחבים הגאוגרפיים האלה הוא גם חווה מסעות אישיים ופנימיים שאותם הוא מבטא למול נופי המסע שצילם. גם בישראל הצעירה שהגיע אליה הוא יוצר מעין סרט-מסע ובו רבדים היסטוריים, תרבותיים ופוליטיים. נקודת המבט שלו **בצד שלישי למטבע** נשענת על כלי אבחון חדש שאימץ לצרכיו. הסמיולוגיה והשיח הסמיוטי שהיו בחיתוליהם באותן השנים בפרז'ז לא היה זרים לו. באותה הוצאת ספרים שבה עבד מרקר כעורך, פרסם רולאן בארת את ספרו "מיתולוגיות" (1957), שבו ביקש ליישם מתודולוגיות בלשניות שגורות, בחקירת תופעות חברתיות ותרבותיות כלליות. מרקר הביא את "ארגז הכלים הסמיוטי" למסעו בישראל, (7) שבו הוא נעזר בארגון זהיר ועקבי של החומרים המרכיבים את סרטו. טקסים, מנהגים דתיים, מבנים, שלטי רחוב, מגזינים, סרטי תעמולה, התרחשויות רחוב, אידיאולוגיות, מבנים חברתיים, גן חיות, מוסדות חינוך וקומיקס היו למושאי התבוננות, לסימנים שווי ערך שביקש לפרש ללא כל מיון היררכי כבוונה לגלות את המסומנים שלהם. זיהוי מסומנים אלה וההקשרים שביניהם מאפשר לו להבין משמעויות מורכבות שהמציאות הישראלית אוצרת בתוכה. כך לדוגמה מרקר מתבונן בכיפה המונחת על ראשו של מדען חוקר במכון ויצמן המפעיל מחשב אלקטרוני עצום ממדים, ותוך תהייה בדבר הדיכטומיה האפשרית למראית עין בין מדע וטכנולוגיה לדת ומסורת, הוא עובר לקמפוס החדש של האוניברסיטה העברית בגבעת רם ומשוטט בין מצפה הכוכבים למבנה בית הכנסת שצורתם עטויה הכיפה דומה.

בדומה לו פרלוב משוטט בירושלים ומסרב להיות בה תייר הנע על פי מפה מוסכמת של מונומנטים ואטרקציות וגם הוא חווה מסע אישי. הוא יוצר בסרטו חלוקה של עשרה פרקים נושאי כותרת, המעצבים את החוויה לכלל היגיון צורני מסוגן, אך בדומה למרקר גם הוא מבקש לחמוק מהיגיון נרטיבי והיררכי. שני הסרטים נבנים כפסיפס הנלכד בעיני היוצר בזמן שהוא משוטט ומגיב למקורות המזמנת דמויות והתרחשויות לפני מצלמתו.

פרלוב, שהגיע לארץ מברזיל העצומה שמרחביה הם אינסופיים, מוצא עצמו בירושלים החצויה במרחב מצומצם מאוד, שהוא לכאורה מוכר ואף צולם לרוב. הוא בוחר להתעלם מהמיתוסים שנקשרו בעיר, במיוחד אלה שנוצרו בהקשר הציוני של ישראל המתחדשת. "הייתי מאוהב בעיר הזאת. איזה חן! לא הכרתי את המיתולוגיה

הישראלית שמסביב לירושלים, הבטתי בה כאילו הייתי ראשון מבקריה. זה בגלל חוסר ההשכלה שלי... הייתה מאוהב. הכל היה שם סופרלטיבי פתאום, הכל קיבל משום מה משמעות-יתר בעיניי. המשמעות הייתה בזה שירושלים הייתה דומה לעיר ילדותי בברזיל. אתה תצחק אבל כך זה היה. זה הזכיר לי את עיר ילדותי. נראה היה לי שהלכתי פעם באותן חצרות ובאותן גבעות". (13) ה"חזרה" מירושלים הביתה לעיר ילדותו ההררית בלו הוריוזנטה (Belo Horizonte), שעזב לפני כמעט שנות דור, סייעה לו לחמוק ממבט צפוי רווי משקעי תרבות והיסטוריה, אל נקודת מבט אישית ואל ממדי זמן אישיים. עזה (עזקה) צבי, בפרק הפותח את הסרט, משתפת אותנו במשחקי הילדות שלה במקום התרחשותם, ושם יש מי שממשיך ומשחק באותם המשחקים ואפילו שעון האותיות התקוע מאז ימי ילדותה ממשיך ומצביע מאותה החצר אל מרחבים אחרים. גם צלם הראינע מוריי (Murray) רוזנברג נודד בזיכרונותיו לזמנים אחרים, והמשוררת זלדה מפליגה בדבריה למיתוסים ואגדות המתממשים לנגד עינינו ברחוב הירושלמי. והנה הולכת ירושלים הקטנה וגדלה ומתרחבת במהלך הסרט לתוך ציר זמן אינסופי. הממד הפוליטי העכשווי של העיר נדמה ומתגמד מול משחקי הכדורגל וטקסי הדת שהיו ויהיו, ושום גבול ועמדות ירי לא יצליחו לעצור אותם.

פרלוב ומרקר ערים למחיר האנושי הכרוך בחיים יומיומיים בחברה מגשימה המחויבת לחזון מאתגר, ומגיבים בהומור, באירוניה ובאמפתיה חומלת לפער שבין האידיאולוגיה למציאות שבה היא מבקשת להתקיים. שעה שמתארגנת במאמץ ניכר תהלוכת בני נוער מתנועת הצופים, מעיר מרקר בסלחנות "אותה חיבה לצופיות, כל אומה צעירה עוברת את מחלת הילדות הזאת, מין 'אדמת' בחאקי. אולם אל דאגה, השמש הלוהטת לקחה על עצמה לעמעם את הברק הזה, ולקלף מעליהם את המדים". (14) צבע החאקי מופיע בדומה גם אצל פרלוב ב"ג האורנים". בסצנה סוריאליסטית שבה תזמורת המשטרה מנגנת מארש רועם, שאינו מפריע לפסטורליה שמסביב, רק תרנגול הודו בודד נדמה מוכן לצעוד בסך לקצב המנגינה... מצלמתו של פרלוב עוקבת אחר נשיא המדינה השברירי למראה, כשמשמר הכבוד צועד בסך לצלילי תזמורת המשטרה לפני בניין הכנסת, במשכנה אז שב"בית פרומין" (בפרק "קצוות"). בטקס הנראה תמים כמעט כמו ב"מסכת בית ספרית", הנשיא בן-צבי מתקן את המגבעת שלראשו ומציץ בשעונו אל מול כל גינוני הכבוד והטקסיות העילגת.

עיצוב התודעה והמצאת התרבות והמורשת עבור חברת המהגרים המתהווה לוכדת את תשומת לבם של מרקר ופרלוב. בסיוור בגן החיות התנ"כי בירושלים, מרקר מתבונן ארוכות בכלוב הינשופים שהוא כה אוהב (כמו את החתולים). הוא מיטיב להבין מה הם מסמנים בנוכחותם המגויסת. "ינשופים אלה המונחים מרחוק, דרים בירושלים, בגן החיות התנ"כי, שבו שוכנת כל חיה בצל פסוק, המעיד כי היא שייכת לספר הספרים, כלומר להרפתקה האנושית אשר בה יש להן הזכות להשתתף כמשקיפים – ליהודי בגולה שימש התנ"ך כאנציקלופדיה קדושה. מה שלא נכלל בו – לא היה קיים. כאן, בגן זה, מוצאות האיילה ובת היענה צידוק לקיומן. כמו שכתוב: 'אח אני לתנים ורע לבנות היענה'. אני מברך את ידידי הפלמינגו, את אחי הינשופ, אשר איש מאמין מבשרו לא יאכל". (15) התנ"ך והמקורות כך נדמה, משמשים כפסקול הכרחי בליווי המציאות הישראלית המתהווה. פרלוב עוקב אחר טכנאי "קול ישראל" באולפני הרדיו מגלגלים את סרטי ההקלטה המגנטיים הלך וחזור ומקשיבים לצלילים. זו האורטוריה "תיקון חצות" (משנת 1957, שבוצעה לראשונה לפני קהל בשנת 1963), יצירתו של מרדכי סתר, שבדומה לקומפוזיטורים מהגרים אחרים שהגיעו מאירופה ביקש ליצור מוסיקה קלאסית עברית מקורית יש מאין. נשמעת מקהלה המבצעת מין מסכת תנ"כית ארכאית במבטא מוקפד ומוגזם, והיא נשמעת כפרודיה הומוריסטית. הניסיון ליצור תרבות-אינסטנט נדון להיות מלאכותי ומעושה.

הנוף האנושי המתגלה לעיניהם בארץ מגרה ואקזוטי. הגיוון האתני והמעמדי, השפע הלשוני והדתי לוכדים את תשומת לבם. שניהם עוקבים בעניין אחר מחוות הגוף, הדימוי העצמי של המצולמים, דרך לבושם והתייחסותם

למצלמה. מרקר האורח לרגע, כמו פרלוב שזה מקרוב הגיע, מודעים למגבלותיהם בהתקרבות ובפענוח ייחודיותם של המצולמים. שניהם משלבים סצנות שבהן תיירים זרים "נציגי העולם המתורבת" מתבוננים סביבם ועל ה"ילדים" שלפניהם כעל אטרקציות הראויות לצילום, ולא ברור מיהו אקזוטי יותר: האורחים מחו"ל או המקומיים.

מרקר, שאותו הגדיר באזנוי יעקב מלכין כ"סוציאליסט קיצוני אך לא קומוניסט!" (16), מקדיש בסרטו רגעים ארוכים לקיבוץ, ולאספת הקיבוץ השבועית בקיבוץ מנרה. מבטו על ההתכנסות הוא אמפתי, הצעירים שלפניו שקועים בדיון כמו במחזה מוסר שהשחקנים בו עסוקים במילוי תפקידם מבלי לדעת לאן תוביל אותם ההצגה. מרקר מתבונן בהם ורואה כבר את האפילוג הנסתר מהכרתם. הוא מבין את הקושי העצום בחיים לאורך זמן במסגרת תובענית של חזון ואידיאולוגיה.

פרלוב, במחווה לתולדות הקולנוע הארץ ישראלי, מבקר את מוריי רוזנברג בביתו בירושלים. רוזנברג, שהכתיר עצמו כצלם הראינוע הראשון של פלשתינה, בסרט שהקדיש לתיאודור הרצל, הגיע לכאן בשנת 1911 ותיעד את מראות ונפלאות הארץ ואת חידושי הציונות המתגשמים בה. לפני שסרטו של רוזנברג מגיע לשיא בביקור בכותל המערבי, המבקר האנגלי ופמלייתו פוקדים את בית הספר לאמנויות ולאמנות ע"ש "בצלאל" ופוגשים שם את בוריס שץ, המייסד והמנהל. המוסד הירושלמי הוא פלא מיוחד, אות וסימן להתגשמות החזון הציוני. פרלוב בוחר לצטט בסרטו חלק זה מהסרט ההיסטורי של רוזנברג, ובפסיפס הקולנועי שלו "הנס הציוני" הזה הופך לפלא אקזוטי, להתרחשות קרקסית וקדחתנית נוסח מחזותיו של ניסים אלוני. הנה גמלים חולפים ברחוב הלא-סלול בפתח המוסד, דמותו התיאטרלית של שץ מופיעה והוא בבגד "מזרחי-קולוניאלי" מסוגן ומתנופף, שומרי הסף הטורקים עם החרבות החגורות למותניהם מתמתחים ומצדיעים, הילדים התימנים הקטנים במחלקת הצורפות מציצים בסקרנות, כלב משוטט בין נולי האריגה בדרכו אל שיעור הרישום שבו תימני קשיש בחזות מסורתית אופיינית משמש כמודל. כל אלה מצטרפים יחד בתנועה קולנועית מואצת, ויוצרים חוויה המשתלבת היטב באווירה ההזויה שפרלוב ביקש לצייר.

מרקר משלים במהופך מבט זה. לקראת סוף סרטו הוא מגיע לסדנת האמנות. הוא מוקסם מבני הנוער השקועים במלאכת הרישום ועוצר ומתבונן ארוכות בנערה ארוכת צוואר, הנראית כמו מציור של מודליאני. בשוט סיום ארוך היא הופכת בעיניו להיות לסימן בתוך סימן. מבטו מלווה בהרהור בטון נבואי: "...והיא? זו היהודייה הקטנה שלעולם לא תהיה אנה פרנק... הביטו בה, הנה היא כאן, כמו ישראל. צריך להבין אותה, לדבר אליה, אולי להזכיר לה לפעמים שאי-צדק על אדמת ישראל גרוע מאי-צדק בכל מקום אחר. כי אותה ארץ היא הכופר והתשלום על אי-צדק...". דווקא על רקע של פעילות פנאי תמימה ו"נורמלית", הוא מציב סימן שאלה נוקב באשר לעתידו של נס התקומה הישראלי, ואתו הוא חותם את הסרט.

מרקר משלב בסרטו קטעי סרטים היסטוריים הקשורים בהעפלה ובמחנות המעצר בקפריסין שאליהם גורשו המהגרים הבלתי חוקיים (יומני חדשות וגם קטעים מסרטו של מאיר לוי **לא תפחידונו** – The Illegals – משנת 1947). על רקע ציטטות אלה מרקר הצרפתי בא חשבון עם אירופה ועמיה על יחסם הנפשע כלפי היהודים. רגשות האשם וייסורי המצפון אינם מסתירים מעיניו את האתגר העומד בפני החברה המתהווה בארץ בקשר לזהותה ולמטרותיה. הוא מבין שבשאיפה להיות עם ככל העמים, בהתייחסות לבני המיעוט הערבי בארץ ולשאר קבוצות המיעוט שבאוקלוסייה, טמונה מלכודת שישראל אמורה להיזהר מפניה. האם מי שהיו בני קבוצת המיעוט בארצות מוצאם וסבלו מרדיפות, ידעו כעת להתמודד בארצם עם האתגר המוסרי שביחס לבני המיעוט הזר?

פרלוב, שהיה ציוני, נהג לספר על תצפיותיו בשעה שהיה יושב בבתי הקפה בפריז ומתבונן בעוברים ובשבים. הוא היה מנסה לנחש כיצד היו מתייחסים לפרשת דרייפוס. האם היו מצדדים באמיל זולא, הסופר שהעריך, או שמא היו בין אלה שהאמינו שדרייפוס אכן בגד? בסרטו **בירושלים** הוא מצלם את הציונות המתגשמת בעיר בדמות קריית הממשלה, בניין הנהלת הסוכנות היהודית, משכן הכנסת, האוניברסיטה העברית ובית החולים "הדסה" בעין כרם. למרות זאת בסרט שורה אווירה של אגדה מסתורית על-זמנית... של הזיה, וכל כולה אומרת חולין, כמי שבוחר במודע מאמירות אידיאולוגיות גדולות אל האישי, הפרטי, והיומיומי.

מרקר זוכה לממש את ריבונותו בסרט כיוצר בזכות המפיק וים ון ליר, המכיר באחריותו, ממש כמצנט, ומאפשר לאמן שגייס להפקה חופש יצירתי מוחלט. (17) פרלוב, שפעל בנסיבות שונות בתכלית, גמר אומר לממש בסרט את ריבונותו כיוצר, וגונן בעיקשות על יצירתו. הסרט שנוצר, בנוסף לאיכויותיו, היה גם לקח ומופת לאנשי הקולנוע בארץ ביחס לתפקיד היוצר ואחריותו כלפי האמנות שלו.

שני הסרטים יצרו יחד המחשה ברורה לגבי תפקיד ה-auteur, וכיצד אפשר לממש אותו בנסיבות ההפקה הייחודיות למציאות הישראלית. כמו כן, המקום הישראלי המורכב והמיוחד זכה לשני מבטים מובהקים ומקוריים, אשר הדגימו עד כמה המציאות כאן ראויה לשפע של נקודות מבט ופרספקטיבה מגוונות. (18)

בין כריס מרקר לבין דוד פרלוב

בעקבות חיפושי אחר צילומי הסטילס של מרקר בארץ הגעתי לביתה של ליה ון ליר בירושלים, אשר קיבלה אותי במאור פנים. (19) הסרט **צד שלישי למטבע** קשור ברגע מיוחד בחייה, שאותו הוקירה ושמחה לדבר עליו. היא הציגה לפניי צילום שהיה תלוי לצד מיטתה. היה זה דיוקן קבוצתי של צוות ההפקה, שאותה היא ניהלה בפועל. מרקר, שכל חייו שמר על דיסקרטיות ונזהר מראיונות ומצלמים, אינו בין הדמויות המחייכות אל המצלמה, ורק צלו מעיד על נוכחותו. הזכרתי לה שנפגשנו כבר בירושלים בחורף 2001 בפתיחת תערוכתו של דוד פרלוב ("ליד הבית ליד המלון" בבית הספר ע"ש סם שפיגל לקולנוע ולטלוויזיה). בתגובה היא העירה בחיך שפרלוב חזר ואמר לה במהלך השנים שסרטו **בירושלים** הוא הומאז' לסרטו של מרקר **צד שלישי למטבע**. ליה ון ליר העידה על הקשר המיוחד הזה בין הסרטים גם בשיחה שנערכה לאחר הקרנה מיוחדת של **צד שלישי למטבע**, שנכח בה גם כריס מרקר במסגרת פסטיבל הקולנוע בירושלים ב-12 ביולי 1992. ההקרנה נערכה בהוקרה ליום ון ליר, שנפטר לפני כן במהלך אותה השנה. (20)

בעקבות השיחה עם ליה ון ליר נזכרתי בצילום סטילס אניגמטי של פרלוב. במהלך כל השנים שבהן קיימנו קשרי חברות ושיתוף פעולה הזכיר פרלוב רק פעם אחת באוזניי את כריס מרקר. היה זה בשנת 2001, לאחר שחזר מאחד מביקוריו האחרונים בפריז, שם צילם בהתלהבות רבה צילומי סטילס צבעוניים רבים. בשעה שהתבוננת באוסף הצילומים הגדול שיצר בצרפת נתקלתי בצילום מעט מוזר. בצילום שצולם מבעד לסורגי גדר, נראה בחצר הנמוכה מעט ממפלס הרחוב שבו עמד פרלוב עם מצלמתו, אדם מבוגר כסוף שיער וממושקף האוחז במעטפת נייר משרדית גדולה. האיש פונה לעבר דלת פתוחה ונדמה שהוא שקוע בעצמו ומעט מהורהר. בחלון הבית שמאחוריו ניבט חדר מואר הנראה כמשרד. לשאלתי הסביר פרלוב שכאן עבד כריס מרקר כעורך שכיר בהוצאת ספרים (Seuil du Editions), והאיש שצילם הביא כתב יד שחיבר, ובעוד רגע ימסור אותו לידיו של מרקר. זה שנים שכתבי יד כבר אינם נמסרים ביד אלא נשלחים בדואר האלקטרוני, וגם זמן רב חלף מאז שמרקר עבד שם. ברגע הצילום וגם ברגע ההתבוננות המשותפת שלנו התעלם דוד פרלוב מהאדם שעמד בפתח בגבו לאיש שאליו התייחס. לרגע הוא גם התעלם מהשנים שחלפו מאז שמרקר עבד במקום, כאשר ערך

שם בין השנים 1954–1964 את ספרי "הפלנטה הקטנה" (Planete Petite), בשנים הרחוקות שבהן גם פרלוב חי בפריז.

בביקוריו החוזרים בפריז היה פרלוב חוזר לאותו האזור וחוזר לאותו המלון בגדה השמאלית, ל- Hotel du Continent בפונת Rue Bonaparte ו-Rue Jacob, שבמספר 27 שלו שכנו משרדי אותה הוצאת הספרים, במקום שבו צולם הצילום שאחזתי. (21) מה היה אם כן הגירוי שהפעיל את פרלוב והחזיר אותו למקום שבו ישב פעם מרקר כדי לצלם?

הסרט האחרון שהשלים דוד פרלוב **תצלומי 1952/2002**, שבהפקתו השתתפתי כיועץ אמנותי, עסק במדיום צילום הסטילס שאותו אהב ובו פעל בהתמדה במהלך חייו במקביל לפועלו בקולנוע. בסרט הוא מציג בין השאר צילומי מחווה שיצר בפריז לקולנוענים צרפתים שאהב, ובקריינות הוא מציג אותם בקולו "כמו מכתב מז'ק דמי... מכתב מרובר ברסון... כמו מכתב מאריק רומר...". הצילום שראיתי שהתייחס לכריס מרקר נותר מחוץ לסרט ומרקר כלל לא הוזכר בו.

בתולדות האמנות רבים הם המקרים שבהם יש בין אמנים שונים לבין יצירות אמנות שונות יחסים שניתן לראות בהם השפעה, השראה והומאז'. לצד אלה ישנם גם מקרים שבהם אין כלל קשר נסיבתי בין האמנים השונים, שיצרו בו בעת במקומות שונים בעולם יצירות שהן קרובות ואפילו דומות. דברים אלו קשורים אולי ל"צייטיגייסט", צירוף מקרים שהוא תולדה של אווירה תרבותית, חברתית ואתית הייחודית לתקופה. במקרה שלפנינו אפשר להכיר בכך שדוד פרלוב וכריס מרקר היו בפריז באותו רגע מפתח ובאותו "בית גידול" שבו נוצר "הגל החדש" הצרפתי. בסמיכות זמן קרובה שניהם יצרו בישראל סרטים המקיימים בינם זיקה מיוחדת.

הערות:

1. משה נתן, **שיחות עם דוד פרלוב**, "קשת – קולנוע" מ"א, סתיו 1968, עמ' 39.
 2. משה נתן, **שיחות עם דוד פרלוב**, "קשת – קולנוע" מ"א, סתיו 1968, עמ' 24.
 3. ראיון עם אורי קליין, **בירושלים**, "הארץ", 29.9.1993.
 4. יוסף שריק, **פגישות בחיפזון**, "דבר", עמ' 25, 21.7.1961.
 5. חיים שמואלי, **הצד השלישי של המטבע**, "דבר השבוע" עמ' 24, 24.7.92.
 6. בעקבות שיחה עם יעקב מלכין בביתו בירושלים ב-18.4.2013. מלכין ביצע את הקריינות העברית בסרטו של מרקר, וגם את הקריינות בסרט של פרלוב, וכמו כן היה שותף לעיצוב נוסח הקריינות של **בירושלים**.
 7. Régine-Mihal Friedman, **Between Essay and Midrash: Description D'un Combat (Chris Marker, 1960)**, Just Images: Ethics and the Cinematic, Edited by Boaz Hagin, Sandra Meiri, Raz Yosef and Anat Zanger, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 20.
- על דבר הסיוור ואוסף הצילומים שיצר מרקר נודע לי לראשונה בשיחה עם פרופסור מיכל פרידמן בחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב, פרטים המוזכרים גם במאמרה (לעיל). למיטב ידיעתי רק חלק קטן מהצילומים נותרו ברשותה של ליה ון ליר. הדפסים אלה נוצרו מנגטיבים, שאם הם עדיין קיימים הם עשויים להימצא במכון הקולנוע הלאומי בפריז, לשם הועבר עזבונו לאחר מותו של מרקר ב-2012. העיזבון נמצא בעצם הימים האלה בשלבי קיטלוג ושימור. סרטי הצילום שצילם מרקר בארץ טרם אותרו עד לרגע כתיבת טקסט זה.
8. חיים שמואלי, **הצד השלישי של המטבע**, "דבר השבוע" עמ' 24, 24.7.92.
 9. נתן ויעקב גרוס, **הסרט העברי: פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל**, בהוצאת המחברים, 1991, עמ' 253.
 10. "מעריב", עמ' 16, 15.12.1961.
 11. ראיון עם אורי קליין, **בירושלים**, "הארץ", 29.9.1993.
 12. שם.
 13. משה נתן, **שיחות עם דוד פרלוב**, "קשת – קולנוע" מ"א, סתיו 1968, עמ' 57.
 14. דוד גרינברג: עורך, **צד שלישי למטבע – קטעים מתוך התסריט מאת כריס מרקר**, "אמנות הקולנוע", אוגוסט 1961, עמ' 20.

15. שם.
16. בעקבות שיחה עם יעקב מלכין בביתו, 18.4.2013.
17. דוד גרינברג: עורך, **צד שלישי למטבע – קטעים מתוך התסריט מאת כריס מרקר**, "אמנות הקולנוע", אוגוסט 1961, עמ' 21. כותב שם ון ליר על תפקידו כמפיק: "את תפקידי כיצן אני רואה כך: [...] לבחור ביוצרו של הסרט (וזה הדבר הקשה ביותר). לאחר שבעיה זו נפתרה עליו לעמוד לשירותו של הבמאי ולהעמיד לרשותו את כל האלמנטים הפיננסיים והאנושיים הדרושים לביצוע יצירתו וכמו כן לאפשר לבמאי את התנאים הדרושים כדי שירגיש עצמו חופשי ומשוחרר ליצירה [...] מאחר שמטרת מבצע זה הייתה לייצר סרט טוב על ישראל – החלטתי לאפות עוגה זו בעזרת המצרכים המעולים ביותר – ללא התחשבות בארץ מוצאם או מחירם. עיקרון זה הנחה את משפחת מדיצ'י, שעה שמינו את ברניני לבנות עבורם את הפונטאנות המפורסמות, וזהו העיקרון שהנחה אותי שעה שבחרתי את כריס מרקר האמן, ולא דווקא את כריס מרקר הצרפתי".
18. קולאז' קולנועי זה הוקרן לראשונה באירוע "עקבות בירושלים, מחווה לדוד פרלוב" במוזיאון ישראל בירושלים, ב-10.12.2013, אוצר רנן שור. הקולאז' (10 דקות) מורכב מחומרים הלקוחים משני הסרטים. כדי להבדיל בין המרכיבים השונים, הקטעים אשר סומנו במסגרת כחולה הם מתוך הסרט של פרלוב ואלה של מרקר במסגרת אדומה. בשני הסרטים הקריין הוא יעקב מלכין. עריכת הקולאז': תמרה ממון בסיוע אריאל ריכטר, בבית הספר לקולנוע ע"ש סם שפיגל בירושלים.
19. פגישות ב-14.3.2013 וב-18.4.2013.
20. חיים שמואלי, **הצד השלישי של המטבע**, "דבר השבוע" עמ' 24, 24.7.92.
21. שוקה גלוטמן, **אפשר לקרוא לזה שגרה**, "דוד פרלוב; צילומי צבע 2000–2003", עורך: שוקה גלוטמן, המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר בגן התעשייה תל-חי, עמ' 21, 2003.

להלן פרטי הסרטים:

"בירושלים", Yerushalaim'B

בימוי: דוד פרלוב

הפקה: שירות הסרטים הישראלי

תסריט: דוד פרלוב, יעקב מלכין

מוזיקה: עדן פרטוש

צילום: אדם גרינברג

הקרנת בכורה: 1963

משך הקרנה: 33 דקות

שפת הסרט: עברית

"צד שלישי למטבע", combat un'd Description ,Description of a Struggle

בימוי: כריס מרקר

הפקה: וים ון ליר

תסריט: כריס מרקר

מוזיקה: לאלאן

צילום: גיסלן קלוקה

הקרנת בכורה: 1960

משך הקרנה: 58 דקות

שפות הסרט: עברית, צרפתית