

## חיים חשופים בצלע ההר

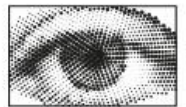
מאת: יעל מונק

### על סרטו של עידו הר "מלון תשעה כוכבים"

סרטו של עידו הר **מלון תשעה כוכבים**<sup>1</sup>, שייך לאותם סרטים הגורמים לך להרהר בשנית על מושג המניפולציה הקולנועית. מצד אחד התיעוד הממושך והמדויק אחר שגרת חיי המסתננים הפלסטינים בגבעות המקיפות את העיר מודיעין משדר אותנטיות לכל אורכו; אך מצד אחר, הצופה בסרט התיעודי (והצופה הישראלי בפרט) בפתחה של המאה ה-21, למוד כמעט בעל כורחו בתחבולות של עריכה וסיפור. היכרותו עם ז'אנר המוקומנטרי (mockumentary) ושאר תחבולות קולנועיות אינה מאפשרת לצופה שלא לערער על מקום האפרטוס הקולנועי בתוך הדרמה קורעת הלב שבמרכז **מלון תשעה כוכבים**. ודווקא כשאותו הצופה מתחיל לחשוב על האפרטוס, הוא מתמלא רגשות אשם. יש לכך כמה סיבות, כולן מוצדקות: ראשית, ברגע שהצופה מבין שהנצפה הוא תיעוד של האמת, הוא מתמלא אשמה על כך שהוא משתייך, לעתים נגד רצונו, לצד של המדכאים המחוללים את הדרמה שעל המסך. יתרה מכך: הוא חש אשמה על שהעז לפקפק באמינות התיעוד, על שהטיל ספק ביושרו של היוצר ועל שלרגע גייס לשם כך את הספק המלווה את הקולנוע התיעודי כולו<sup>3</sup>. שנית, דווקא בהיסוס הרגעי השתול בין מציאות לבימוי המציאות, בין אמת לבדיה, טמון כוחו העצום של **מלון תשעה כוכבים**: הסרט משקף בצורה קרובה ביותר עולם כה רחוק, עד שהוא מעלה בקרב הצופה הישראלי (וסביר להניח שגם בקרב כל צופי הפסטיבלים שבפניהם הוקרן, יהיה זה באמסטרדם או בניו יורק) את ייסורי המצפון המודחקים של מי שטרודים בדאגות פעוטות מחיי היום-יום לעומת צער העולם<sup>4</sup>, ומחייב אותו לעשות כמצוותה של סוזן זונטג: "להתבונן בסבלם של אחרים". ההכרה של הצופה באמינות התיעוד מגיעה בשלב מאוחר יותר, ומאשרת בפעם המי יודע כמה שכאשר מדובר בנורמות של כיבוש ונכבש, די לתעד את המציאות כהווייתה כי ממילא מציאות זו עולה על כל דמיון. אך כידוע, לא כל התיעודים שווים בערכם. גדולתו של **מלון תשעה כוכבים** טמונה ביכולתו לייצר תיעוד אינטימי של מי שאינם נמנים עם קבוצת השווים של הבמאי וזדאי של הצופה. זו אפוא סיבה שלישית לחדות הסרט. למעשה תיעוד זה כה אינטימי עד שאינו דורש כלל קול-על, ודי בכתובית הפותחת את הסרט על אודות ההיסטוריה של בניית העיר מודיעין כדי להבין את הקווים התוחמים את עלילתו.

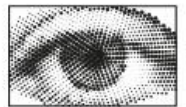
### קברים בצלע ההר, בין שמים לארץ

**מלון תשעה כוכבים** נפתח בארבעה לונג שוטים, שאינם אלא ארבעה אתרי צילום פוטנציאליים, לכאורה בלתי קשורים זה לזה: כביש מהיר לירושלים הגובל ביער, שעליו חולפות מכוניות חדישות; העיר "הלבנה" החדשה מודיעין, ניצבת מצדו השני של היער; ערוץ



של נחל בין סלעים; ורועה צאן יחיד המהלך עם כבשיו בתוך מרחב שומם. הפסקול הדיאגטי, המשתנה אף הוא בהתאם לתמונה, מתחיל בשאון מכוניות ומסתיים לקול הבהמות. לרגע קצר הצופה, בהשראת ניסויו של הקולנוען הסובייטי לב קולושוב, 5 אך גם ללא השראה זו, בורא קישורים אפשריים בין ארבעת הסיקוונסים. לאור העובדה ששום מלון לא נראה באופק, הוא מנסה לפתור את החידה: על מה הסרט הזה? האם יעסוק הסרט בקורותיו של אותו רועה צאן שנראה חוצה את הנחל? או שמא בתאונה בכביש המהיר? או בקורותיה של עיר עתידינית בעלת גשרים עיליים בסגנון חזיונו האפוקליפטי של במאי האקספרסיוניזם הגרמני פריץ לאנג, **מטרופוליס**? (1927) כל התהיות האלה החולפות במוחו של הצופה נפסקות בבת אחת כאשר נשמע קולו של הדחפור וגובר על קולות המכונות והצאן. המצלמה פונה אל עבר מנוף בפעולה ומצביעה על אחד ממוקדי המתח שישלטו בסרט כולו: העימות בין המנוף כמטונימיה לבעלי האינטרסים הישראליים, הרואים בהתרחבות העיר מודיעין יעד ראשון במעלה (ולאו דווקא מבחינה ביטחונית) המצדיק קורבנות מסוגים שונים, 6 ובין רועה הצאן ושאר תושבי המרחב הפראי, שלא זו בלבד שאינם זוכים לכל התייחסות מצד התושבים (או ממפעיליהם שהזמינו אותם לעבוד באתר) אלא גם נאלצים, כמו חיות ניצודות, לחפש מסתור ללילה במעבה היער.

אך הסרט אינו עוסק בהקמתה של עיר עברית חדשה אלא בגורלם של המסתננים הפלסטינים הרבים המופקרים על ידי השלטונות והחוק הישראליים, העושים את דרכם בדרך לא דרך אל מקום עבודתם בישראל, בשכונות החדשות של העיר מודיעין. מצלמתו של הר מציגה אותם תחילה במנוסה, בצילום עילי, כמו אבודים בחלל היער הסמוך. המשך הסרט מפגיש אותנו עם אחדים מהם, הפורשים בפני הצופה את מצבם הכלכלי הקשה ואת הצורך שלהם לפרנס את משפחותיהם, צורך הגורם להם להתמיד בעבודתם באתרים שונים בישראל, גם במצבים של פגיעה או חולי. היעדר ייצוג של מזמיני העבודה – אותם יזמים ישראלים שאמורים היו להסדיר את שהותם החוקית בישראל – בולט, וזאת במיוחד בסיקוונס שנראית בו להקה של רוכבי אופניים ישראלים היוצאים בלילה לתפוס את המסתננים. לבושים היטב, חמושים בפנסים, הם נראים כמי שיוצאים לציד, תוך התעלמות מהעובדה שהם צדים למעשה את בוני עירם הם. בניגוד לתיעוד האינטימי של המסתננים, המצלמה של הר נמנעת במקרה זה מקלז-אפים ומעדיפה לתפוס אותם כלהק של ציידים צמאי דם. אז עולה השאלה: האם עדיין לא הפנימו שהעיר היהודית שלהם נבנית באמצעות כוח עבודה פלסטיני שהוא גם זול, גם זמין וגם בלתי חוקי? ואולי הפרדוקס הזה טמון בשמה המקראי של העיר. על רקע המתואר בסרט, שם זה יכול לשמש מקור לאירוניה לא מבוטלת: המסתננים הלא חוקיים הכלואים בעיר מודיעין נהנים מהמודיעין הלקוי שלה. כוחות הביטחון השונים המסיירים במקום וגורמים לפיזורם, הזמני, של המסתננים, מביעים בעבודתם את כפל הפנים של החברה הישראלית כולה: מצד אחד, היא מודה שהעיר לא היתה נבנית בלעדיהם, ומצד אחר, היא מקיימת מראית עין של שלטון חוק האוסר על נוכחותם של שוהים בלתי חוקיים. מכאן שהעיר מודיעין, לרבות שמה טעון המשמעות, אינה אלא אחיזת עיניים לכיסוי על משחקי חתול ועכבר המתנהלים בין חוקי מדינת ישראל לבין הידיים העובדות שלה, שכפי שהספקנו ללמוד, אינן ישראליות כלל וכלל.



עמדה זו עולה גם מתוך ריאיון שהעניק הר לנירית אנדרמן ("הארץ", 7.2.2007), ובו מהדהדת המצוקה (הפחותה אמנם) של המתעד לנוכח המציאות הקשה. תחושה אמביוולנטית זו מזכירה את רגשות האשמה המציפים את הצופה במלון תשעה כוכבים: אני זוכר שבתקופת הצילומים, בערבים, כשהם היו מלווים אותי לאוטו והייתי חוזר לדירה שלי בלב תל אביב, הייתי חושב על האירוניה הזאת: אנשים בונים בתים בשביל המדינה שכבשה את הכפרים שלהם. הטרידה אותי המחשבה שאלה צעירים עם תשוקה לחיים, וכשאת מימשת את עצמי ועשיתי סרטים, להם לא היתה אופציה אחרת. [...] מעבר לתנאים הקשים שהם חיים בהם, ידעתי שהם צעירים שיודעים בכל רגע מה הם מפסידים, שהם רואים במודיעין את האלטרנטיווה מול העיניים שלהם. הם חבורה של צעירים עם תשוקה לחיים, שנחסמת כל הזמן.

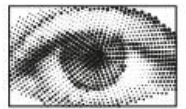
כנגד רדיפות החוק, הסרט מציג את הפועלים ביום-יום שלהם, בעיקר בלילות הקרים, אז הם מתכנסים סביב מדורה מאולתרת, מנגנים ושרים. האירוניה היא כי הדימוי שמזכיר את ראשוני המתיישבים הציונים אשר שאבו כוח בהתכנסותם סביב המדורה, הופך להתגלמות ויזואלית של עברה על החוק. במעמד זה דנים אותם גברים צעירים במחר, בגורלם, בגורל משפחותיהם, בין היתר לאור חומת הפרדה שעתידה להיבנות ושתמנע באופן סופי את הגעתם למקומות עבודה בישראל. אך שיחותיהם מגיעות גם לנושאים אחרים, נושאים חברתיים יותר הנוגעים להחמצות הנכפות על חייהם – היעדר השכלה, כפיית נישואים בגיל צעיר וגם התנהלות הרשות הפלסטינית. אחת השיחות המרתקות עוסקת ביום השואה: מ-מחר בשעה עשר יש אזעקה, היהודים עוצרים ועומדים כמו פסלים. אפילו מי שנמצא ברכב יוצא ממנו. אפילו אם זה בכביש מהיר. גם אם תדבר עם מישהו, הוא לא יענה לך עד שהאזעקה תסתיים. האזעקה נמשכת חמש דקות.

-שתי דקות. הם עוצרים ונזכרים בימי המלחמה שהיו להם. ואחרי שתי דקות שוכחים. אחרי שתי דקות ממשיכים.  
-רצחו שישה מיליון, כולם יהודים.  
-כן, בזמן המלחמה.

-אם היו פה עוד שישה מיליון, איפה הם היו גרים? היה צריך לבנות להם בתים. שישה מיליון, אלוהים אדירים, אם כל אחד היה מביא ילד אחד, זה 12 מיליון.  
-שישה מיליון, בדיוק כמו מספר הפלסטינים?  
-להם יש יום זיכרון ולנו לא?  
-יש לנו. נכון שאומרים בטלוויזיה 55 שנה לנכבה?

אבל גם השיחה המרתקת הזאת נקטעת כשמסוק חולף לו בשמים והפועלים כולם בורחים בשתיקה.

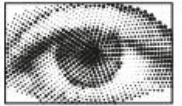
**במלון תשעה כוכבים** השיחות הקולחות בין הגברים האנונימיים בוני העיר החדשה הן שהופכות אותם לגיבורים בשר ודם, מעוררי הזדהות ורגש. בשיאו הדרמטי של הסרט, לאחר שאחד הגיבורים, אחדם, נכנס להתקלח באחת הדירות החדשות שבנו הוא וחבריו, הוא נתקף צמרמורות ומתעלף. חבריו מנסים לטפל בו אך במהרה מבינים שיצטרכו לפנות אותו לבית החולים. רק אז מתעוררת השאלה: כיצד אפשר לפנות מסתן בלתי חוקי לבית חולים



כלשהו? הרי מבחינת הרשויות בישראל, לאחמד, כמו לשאר חבריו, אין זהות והוא לא שייך לשום מקום בארץ. ואם ייחשף בזהותו האמיתית כתושב השטחים, הוא עלול להיאסר בעוון הסתננות בלתי חוקית. בסופו של דבר הדברים באים על פתרונם, וכשהבמאי חוזר אל המאחז המאולתר של הקבוצה, אחמד כבר חזר לעבודתו. אלא שאז הבולשת, בניסיונה לגרש את הפלסטינים מהמקום, מציתה את סוכתם. האש שפורצת מכלה את הכוכים שלהם, שכונו בפיהם בלא מעט אירוניה "קברים", ומאלצת אותם לעזוב את המקום. בחושך, בתוך עשן סמיך, הבמאי מנסה לתפוס את פניהם המבוהלות של אלה שליווה במשך זמן כה רב, בשמחות הקטנות ובעצב, באמונה האוטופית ביום המחר. אין צורך להכביר מילים. כמו נערי הגבעות אך ללא עצימת העין של המדינה, יידרשו המסתננים הפלסטינים להתיק שוב את מקום מגוריהם, אלא שמגורים אלה שוב יהיו אלתורים מפח ומקרטון, מכוסים ביריעות ניילון נגד הגשם, שיבוא ויזכיר להם עד כמה ארעי מעמדם, בישראל כמו בפלסטין.

### הפוליטיקה של ההישרדות

כשיצא הסרט **מלון תשעה כוכבים** הוא הוצג כסרט לא פוליטי, העוסק בהומניזם ובחייהם של בני אדם בשולי החברה. ואכן, לכאורה, העיסוק ההומני במסתננים אינו מפנה אצבע מאשימה כלפי איש מהנוכחים בפריים הקולנועי. אך האשמה, מסתבר, מופנית אל אלה שמחוצה לו, אלה שבונים את העיר העברית החדשה על אדמה שנויה במחלוקת, באמצעות כוח עבודה זול שאינו נהנה ממינימום של הגנה בפני החוק מפני שאינו קיים ברשומות. כשתושלם הבנייה, אם עדיין לא הושלמה, תצטייר אותה שכונה חדשה בעיר מודיעין כפלא שנוצר יש מאין, בזכות הנחישות והאמונה של הוגיה ומתכנניה. הפועלים הפלסטינים שהותשו בעבודה פיזית, ששוכנו ב"קברים" באמצע היער, שהזיעו בקיץ ורעדו בגשם, לא ייזכרו בשום צורה בעיר הפלאים החדשה. הם למעשה לא התקיימו מעולם. הסרט של הר מבקש לשמש עדות היסטורית למה שהתרחש מאחורי הקלעים של הפלא הארכיטקטוני של העיר החדשה. ככזה הוא משמש תזכורת שבמרכזה מי שקולו הושתק ונראותו הוסתרה. חשיפת קולם ופניהם של ה"אחרים", הסמויים מהעין, אותם מסתננים חיוניים אך נרדפים, היא הפן פוליטי של הסרט, שכן המסתננים הם מי שכונה הפילוסוף האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן בשם "הומו סאקר", בהשראת דמותו של זה שהחברה הרומית הקדומה הפקיעה את זכויותיו הפוליטיות וחייו היו להפקר. כתוצאה מכך, מעמדו הארעי של ההומו סאקר בחברה הרומית היה של מי ש"העם קבע את אשמתו ואין לו דמים, אך גם לא ניתן להקריבו", 7 כלומר מי שהוגבל לממדי קיומו הביולוגי ומותו לא יירשם בשום דרך. ככזה, סרטו של הר מזכיר סרט תיעודי אחר, סרטה של הבמאית הבלגית שנטל אקרמן **מהצד האחר** (*From the Other Side*, 2002) העוסק אף הוא במסתננים באזורי גבול, הפעם במסתננים המקסיקנים לארה"ב. בדומה לסרטה של אקרמן, גם סרטו של הר מבקש לתת פנים אנושיות לאלה שהמדינה הריבונית (במקרה זה מדינת ישראל) אינה מכירה בקיומם ועל כן הם נידונים לחיים חשופים, הרחק מהגנת המדינה וחוקיה, אף שהם מצטרפים כרוחות רפאים לכלכלתה. גם אופני הבימוי בסרטו של הר מזכירים את סרטה של



אקרמן: זהו בימוי מאופק, בעל קצב איטי ונוכחות מצלמה בלתי מורגשת. דבר זה משתנה לקראת סיום הסרט, בסצנה שבה משתוללת שרפה במקום מסתורם של הפועלים הפלסטינים, אז המצלמה מלווה את תיעוד הלהבות המשתוללות. יחד עם היעדר קולו של הבמאי, שאינו מראיין אך נוכח כעד יחיד לאלה שהמדינה אינה מכירה בקיומם, כל אלה הופכים את סרטו של הר לתיעוד הבלתי ניתן לתיאור, משום שלפחות בעיני הריבון הוא אינו קיים, וכאילו העיר מודיעין צומחת לה בקצב מסחרר מכוח נס משמים. **מלון תשעה כוכבים מפריך את הניסים.**

## אזכורים:

- 1 הסרט יצא לאקרנים ב-2006, זכה בפרס וולגין לסרט התיעודי הטוב ביותר בפסטיבל ירושלים 2006.
- 2 ז'אנר קולנועי שבו סרט העלילה מתחזה לסרט תעודה. דוגמה מפורסמת לז'אנר היא סרטו של וודי אלן משנת 1983, "זליג".
- 3 בתאוריה של הקולנוע התיעודי מוקדש מקום נכבד לסוגיית הספק המכרסם בקרב הצופה בנוגע לאמינות הנצפה. חוקרת הקולנוע התיעודי סטלה ברז'י, בספרה *New Documentaries: A Critical Introduction* משנת 2000, ממקמת סוגיה זו בין שני הקטבים התאורטיים הגדולים של הקולנוע התיעודי: מצד אחד זה של באזן, שראה באותו הקולנוע חלון אל המציאות, ומן הצד האחר זה של בודריאר, אשר רואה בתיעוד המציאות עוד תמונה אחת אפשרית (Bruzzi, 2000: 4-5) היא מכריעה בדיון זה באמצעות ציטוט של הבמאי ארול מוריס, שיוצא נגד הסינמה וריטה ושאפתו לתיעוד האמת ומסכם:
 

"There is no reason why documentary can't be as personal as fiction filmmaking and bear the imprint of those who made them. Truth is not guaranteed by style or expression. It is not guaranteed by anything." (Morris, quoted by Bruzzi, 1993; 6-7).
- 4 עזר העולם – או בגרמנית – *Weltschmerz* הוא מונח שתבעו הרומנטיקאים הגרמנים בני המאות ה-18 ו-19 כדי לתאר את התחושה המלנכולית של מי שמכיר בצער בעובדה שהממשות הפיזית לא תוכל לעמוד לעולם בדרישותיה של הרוח.
- 5 לוב קולשוב (Lev Kuleshov) נחשב לאחד מאבות המונטאז' הסובייטי, בין היתר בשל הניסוי המפורסם שערך ושזכה להיקרא על שמו. לואיס ז'אנטי טוען כי בהשפעת התאוריות הפסיכואנליטיות של פבלוב, ביקש קולשוב לבחון את האופן שבו מתפקד מערך האסוציאציות של האדם בזמן הצפייה. "קולשוב האמין כי בקולנוע רעיונות נוצרים על ידי חיבורם של פרטים מקוטעים לכדי פעולה מאוחדת. פרטים אלה יכולים להיות בלתי קשורים לחלוטין בחיים. בניסוי המפורסם שלו הוא צילם תחילה קלז-אפ של שחקן שארשת פניו ניטרלית. הוא צירף לזה קלז-אפ על קערת מרק, ואחר כך חיבר את פני השחקן לשוט של ארון מתים, שבו גוויית אישה, ולבסוף קישר את הפרצוף הניטרלי לשוט של ילדה משחקת. כשהצירופים האלה הוקרנו בפני קהל, שיבחו הצופים את כושרו של השחקן לבטא רעב, צער עמוק וגאווה אב. המשמעות הועברה אפוא באמצעות חיבור של שני שוטים, ולא באמצעות השוט היחיד. [...] במובן מסוים הצופה הוא היוצר את המשמעויות הרגשיות, מרגע שהבמאי מספק לו את העצמים והקישורים המתאימים". (ז'אנטי, 2000, 156-157).
- 6 אפשר להמשיך כאן את האנלוגיה ל"מטרופוליס" ולראות באותם פועלים את המוקרבים למולך בסרטו של לאנג.
- 7 מתוך המבוא של אורי ש' כהן לספרו של ג'ורג'יו אגמבן "מה שנותר מאושוויץ" (2007), עמ' 11.