

אורחים לרגע: כשמרקר, לנצמן וזונטג ביקרו בישראל.

מאת: ד"ר אוהד לנדסמן

במאמר זה אבקש להתחיל וליצור התבוננות ביקורתית מחודשת על שלושה ניסיונות תיעודיים שהתקיימו בישראל במהלך שנות השישים והשבעים. לצורך כך, אבחן שלושה רגעים ייחודיים שבהם אושיות מרכזיות בסצנת הקולנוע והצילום העולמי - כריס מרקר, קלוד לנצמן וסוזן זונטג - הגיעו לישראל כדי להתבונן ולתעד. בכל אחד מהסרטים שנעשו בעקבות ביקורים אלו מנוסח תיאור מרתק אחר של החלום הישראלי-ציוני ושברו, אך אף אחד מהם לא זכה לחשיפה נאותה עם השנים. האם מדובר בביש מזל היסטורי שיש לתקנו? האם נפלו יוצריהם למלכודת הקלישאה התיעודית בהתבוננותם על הלבנט האקזוטי? או שמא לא התאימו הסרטים בתכניהם לרוח הממסד הישראלי באותה תקופה? כיום, בבחינה מחודשת של הסרטים, אנו נדרשים לבדוק מה ביקש כל אחד מהיוצרים הללו לראות בישראל, אם וכיצד השתנו כוונותיהם עם הגיעם לכאן, וכיצד עומד המבט התיעודי של כל אחד מהם במבחן הזמן. אנסה להראות כאן כי אף על פי שאף אחד מהסרטים הללו איננו יצירה מושלמת, כל אחד מהם מרתק, מאתגר ורלוונטי בדרכו, ואין לפטור אותו כבעל ערך נוסטלגי בלבד.

Remembrance of Things to Come: כריס מרקר והמבט הנובואי

בשנת 1959 הגיע לבקר בארץ אחד מגדולי היוצרים של הקולנוע התיעודי האמנותי, הבמאי הצרפתי כריס מרקר. מצויד בלמברטה שנתנה לו ליה ון ליר מסינמטק ירושלים, טייל מרקר ברחבי מדינת היהודים הצעירה וצילם כמאות תמונות סטילס, אוצר גלום כנראה שעדיין לא נחשף כראוי לציבור הישראלי. כשנה לאחר מכן חזר מרקר לישראל לביקור נוסף, והפעם כשהוא נושא שאיפות תיעודיות קולנועיות: הוא ביקש לנסות ולבחון באופן מהורהר את נסיבות היווצרותה של מדינת ישראל ואת הפרדוקסים השונים המגדירים את שרידותה המופלאה כ-12 שנים לאחר הקמתה. צד שלישי למטבע, ששמו המקורי תיאור של מאבק (Description of a Struggle) ניתן לו כמחווה לסיפור קצר של קפקא על מערכת היחסים המורכבת בין קורבן למעוול, הוא מסמך מרתק בן 60 דקות שזיכה את יוצרו בפרס דב הזהב בפסטיבל ברלין של 1960, אך נגנז על ידו מיד לאחר תחילת מלחמת ששת הימים. מדוע הגיע לכאן מרקר בשלב כה מוקדם של בניית האומה? מה ניסה כאן לראות, לתעד ולהבין, וכיצד אפשר להסביר את מורת רוחו מהפרויקט כשבע שנים לאחר הפקתו?

נדמה לי כי הסיבה העיקרית שמשכה את מרקר לערוך תיעוד פואטי ואינטלקטואלי של מדינת ישראל היא העניין המתמשך שהיה לו באותה תקופה בחלום האוטופי של בניית חברה עתידית, פרויקט שהיו שותפות לו סין, רוסיה וקובה בין השנים 1956-1961. מחד, בולט בסרט מבטו המעריץ של מרקר על הפרויקט הקיבוצי כניסוי קולקטיבי ליצירת אלטרנטיבה לכלכלה הקפיטליסטית. מאידך, מרקר מרשה לעצמו גם לתהות בקול רם, נבואי וספקטי כמה זמן תחזיק אוטופיה שכזו מעמד, כאשר "הקיבוצים מבודדים בתוך הארץ שהם נמצאים בה, ומבודדים מהמדינות הסוציאליסטיות האחרות". אך את העניין שהיה למרקר באוטופיה הסוציאליסטית שהציעה מדינת ישראל הצעירה יש לבחון באופן בלתי נפרד מרצונו, הדומה לזה של קלוד לנצמן (ושעליו אעמוד בהמשך), לבדוק את ההשפעה הטרגית של השואה על ההווה הישראלית, טראומה שהסתיימה פחות מ-15 שנה לפני צילומי הסרט.

מרקר, שעבד כחמש שנים לפני ביקורו בארץ כצלם בסרטו של אלן רנה לילה וערפל, וכתב יחד עם ניצול השואה ז'אן קיירול את הקריינות לסרט, מחפש בסרטו שלו באופן דומה כיצד סימני העבר הטראומטי חורתיים עצמם על פני השטח. הוא מצלם את המספרים החקוקים על זרועות הניצולים, מקליט את השפות השונות הנשמעות ברחובות (הכוללות, בין היתר, גרמנית, הונגרית ויידיש), ומחפש באופן כללי כיצד העבר הלא רחוק מראה סימנים שלא נמחקו עדיין.

אך בניגוד לרנה, אשר מתבונן בעיקר אל העבר, מרקר ממקם את העבר בהווה המתמשך ואף צופה אל עבר העתיד. במילים אחרות, למבטו של מרקר על מופעיה השונים של טראומת השואה בישראל ישנה מטרה כפולה: מצד אחד הוא מבקש לחשוף את הביטויים השונים של זיכרון השואה והעבר, ומצד שני הוא מעוניין לבחון כיצד טראומה זו עומדת לעצב את מאבקה העתידי של המדינה על קיומה ועל אופייה. במובן זה מרקר מנסה במהלך הסרט לא כל כך לנבא מה עומד להתרחש בשנים הקרובות, אלא להזהיר כי נס ההקמה יכול לדעוך וכי ישראל נמצאת, כבר ב-1960, במאבק חדש על קיומה ועל הלגיטימיות שלה. הרעיון המחשבתי הזה, אשר מנסה למצוא את הקשר בין היסטוריה, זיכרון ועתיד, מאפיין את הקולנוע של מרקר לכל אורכו ובולט במיוחד בסרטים כגון המזח (1962) או ללא שמש (1983). דרך רעיון זה ניתן לטענתו להבין את המבט התיעודי המיוחד שביקש מרקר להדגיש כאן, את הסיבות שבגינן ראה את הסרט ככישלון פחות מעשור לאחר עשייתו, ואת האופנים שבהם אפשר להעריכו מחדש כיום מתוך פרספקטיבה של זמן.

צד שלישי למטבע עשוי בפורמט המאמר הקולנועי, ומבקש להציג שאלות ותהיות הנוגעות לדימויים הוויזואליים בעזרת קריינות פואטית ומהורהרת. הקריינות בעברית (וזוהו אחד המקרים הבודדים אצל מרקר שבהם מוגשת הקריינות בשפה זרה) אינה סמכותית או מתנשאת, ומשלבת באופן ייחודי נימה אישית עם ריחוק ביקורתי. פעמים רבות בסרט יטשטש ממד הסאונד את קולן של הדמויות, וישאירן דוממות על רקע הקריינות ושאר רחשים דיאגטיים. כך למעשה מרקר מצליח לשלוט על נקודת המבט של הסרט מבלי להישמע דידקטי או פדגוגי באופן מוחלט. הקריינות, יש לציין, מסתמנת כבר מראשית הסרט ככלי מרכזי לחקירה לינגוויסטית של ההווה הישראלית: "סמלים", מבהיר לנו קול גברי ברהיטות ובבהירות; "הארץ הזו מדברת אליך בשפת סמלים. סמלים של אדמה, סמלים של מים, סמלים של בני אדם, סמלים". המשפט הזה מלווה רגע מצולם שבו נראה תמרור, המתפקד כסימן מובהק, ואשר מורה על שטח שהמערב בו קשה ואינו יציב. על פני התמרור חולף מימינו של הפריים גמל, שמתפקד גם הוא כסימן מובהק. האם מרקר מרמז על תחבורה ישנה ומסורתית המתחלפת לה בתחבורה חדשה ומתועשת? האם הסימנים שהוא לוכד הופכים לאלגוריים כדי לייצג את התהליך המתמשך העובר על ישראל החדשה, שמשילה מעליה את סמליה המוקדמים ומתפתחת במהירות? מבחינה אינטלקטואלית, מרקר מדגיש כאן את המתודולוגיה הסטרוקטורליסטית שהייתה דומיננטית באותה תקופה ככלי להבנת התרבות, ומבקש לחקור את ישראל כמסמן שאופיו דינמי. "לסימנים יש חיים קצרים", מבהירה הקריינות, ולנו כצופים נותר לדמיין כיצד מקבץ השטחים הריקים והנטושים ייפך במהרה לשורות של בתי מלון, בתי חרושת ושטחי התיישבויות חלוציות. מרקר מתקדם במונחים דיאלקטיים: היסטוריה חלוצית מוצגת מול מודרניות מתפתחת, אוטופיה סוציאליסטית כנגד התקדמות קפיטליסטית, והצגתה של ישראל כקורבן היסטורי משולבת באזהרה מתמשכת על יכולתה להפוך למעוול עתידי.

צד שלישי למטבע מסתיים בהטלת אחריות היסטורית כבדה על מדינת ישראל הצעירה. מרקר מפנה את מבטו אל עבר ילדה העסוקה במלאכת ציור במהלך שיעור אמנות, והמצלמה

מתמקדת בה ללא תזוזה במשך דקות ארוכות. הילדה בת ה-12, שנולדה באותה שנה שבה נוסדה המדינה, שייכת לדור הילדים אשר "נולדו ללא פחד", ועל כן היא "היהודייה הקטנה שלעולם לא תהיה אנה פרנק". מכיוון שסביר להניח שהיא תגדל להיות חלק מהדור השני לטראומת השואה בארץ ותישא לעד את צלקות הוריה, מרקר רואה בה אחראית לא רק על שימור זיכרון העבר, אלא גם על המשך קיומה ההיסטורי של מדינת ישראל בעתיד. מרקר מביט כאן באופטימיות זהירה ומזהירה, ומבהיר במשפט בלתי נשכח שמהדהד בעוצמתו וברלוונטיות שלו גם שנים אחרי שנאמר: "אי-צדק על אדמת ישראל הוא גרוע יותר מכל אי-צדק במקום אחר. כי אותה ארץ היא הכופר והתשלום על אי-צדק". הבנה שכזו, שעל פיה צלקות העבר הופכות את אזרחי המדינה הצעירה לרגישים במיוחד למעשי עוול ואי-צדק, יש בה כדי להסביר מדוע התייחסו והתאכזבו מרקר מהשתלשלות ההיסטוריה העתידית של ישראל. לאחר מלחמת ששת הימים, כשבע שנים לאחר צילומי הסרט משך מרקר את סרטו מהפצה וסירב לאפשר את הקרנתו. ברגע מכונן אחד הפך המבט האוטופי שניסה ליצור כאן ללא רלוונטי מבחינתו, ומציאות הכיבוש החדשה לדיסטופיה מייאשת.

כיום, אני סבור, אנו נדרשים להתבונן ולהעריך מחדש את סרטו של מרקר, במיוחד לאור אותה דיאלקטיקה מרתקת שנוצרת אצלו בין ציפייה לאכזבה, תקווה וייאוש. כיצד עלינו להבין מחדש את הקשר שניסה למצוא בין העבר ההיסטורי לבין הזהות הלאומית של ישראל, כשהעתיד שצפה הפך זה מכבר להיות העבר הטראומטי שלנו, זה שלא מפסיק להטיל את צלו המאיים על ההווה המתמשך? האם אפשר לומר כי התבוננותו הביקורתית והמודעת של מרקר על הדרך הנכונה שבה יש לייצג את ישראל במדיום הקולנועי הופכת לשיעור מרתק על האופן שבו כל מסמן קולנועי עתיד במהרה להתחלף באחר ולהפוך לקלישאה של ייצוג? כמו כן, כמעקב קולנועי מרתק על האופנים השונים שבהם נתנה השואה את אותותיה על הישראליות הצעירה, סרטו של מרקר הוא מסמך תיעודי נדיר המחייב אותנו לאמץ ביחסנו אליו מבט ביקורתי כפול מתוך פרספקטיבה של זמן, מבט המביא בחשבון כי הטראומה ההיסטורית אינה מבססת רק לגיטימציה לכינונו של לאום, אלא גם משמשת כתמרור אזהרה מפני הרגע העתידי, הממשמש ובא, שבו הקורבן עלול להפוך למעוול.

הארץ המובטחת: קלוד לנצמן והמבט ההיסטוריוגרפי

בשנת 1972, כ-13 שנה לאחר שביקר כאן כריס מרקר, הגיע לישראל הבמאי הצרפתי קלוד לנצמן, האחראי לסרט התיעודי המונומנטלי שואה (1985), והשלים את סרטו הראשון ישראל, מדוע (Pourquoi Israel). מדובר במסמך תיעודי מורכב הנמשך למעלה מ-180 דקות, ומתרחש זמן קצר לפני פרוץ מלחמת יום הכיפורים, ובו לנצמן מנסח לגיטימציה רעיונית לכינונה של המדינה ומביע פליאה והערצה על המשך קיומה. תוך שהוא מסתובב ברחבי הארץ, ובאופן דומה למרקר מבקש לתעד רגעים טיפוסיים בהתנהלותה הציונית (כגון ביקור תלמידים במוזאון יד ושם או השבעת פלוגת צנחנים בכותל), לנצמן מבקש להבין אם החיפוש אחר הקיום הנורמלי בארץ הוא אפשרות שרירה וקיימת, או שמא הנורמליות במקום כמו ישראל או בקיום היהודי כשלעצמו היא סוג של אנומליה, כלומר אינה נורמלית מטבעה. בין היתר לנצמן מנסה לבדוק: כיצד מתבוננת ישראל על עצמה כ-25 שנה לאחר כינונה, ועל אילו יסודות פוליטיים, תרבותיים ודתיים היא מתבססת? מה גורם למהגרים ולעולים חדשים להמשיך ולהגיע לכאן, ולתושבי ישראל להמשיך ולחיות במקום שבו קיום נורמלי הוא אולי בלתי אפשרי? האם השירות הצבאי והדת היהודית הם יסודות מאחדים ומלכדים שסביבם ניתן להסביר את החיים במדינת ישראל?

לדעתי הסיבה העיקרית שבגינה החליט לנצמן להגיע לכאן ב-1972 ולצלם את החלק הראשון במה שתהפוך עם השנים להיות טרילוגיה על ההיסטוריה היהודית (שואה מ-1985 וצה"ל מ-1994 הם שני החלקים הבאים בטרילוגיה), הייתה רצונו להגיב לביקורת שהושמעה כלפיו כתומך ישראל לאחר הכיבוש. מרבית הקולגות שלו, אשר החזיקו באותה תקופה בעמדות אנטי-קולוניאליסטיות, לא הצליחו להבין מדוע אדם שמריע לעצמאותה של אלג'יריה מצרפת מוצא לנכון לתמוך באופן כה נלהב בקיומה ובשרידותה של מדינת ישראל. לכן, בניסיון החוזר ונשנה של לנצמן בסרט להעמיק בשאלה "מיהו יהודי" ולקשור אותה באופן בלתי נפרד לצלקות השואה, שאחרי ביטוין ברחבי המדינה הוא תר בסרטו, יש כדי לבסס הצדקה רעיונית (לפחות בעיניו) למדינת ישראל. חלק מהרעיונות של לנצמן על הקשר בין זהות יהודית ואנטישמיות היו בעיקרם תגובה למאמרו של חברו הטוב ז'אן פול סארטר "אנטישמיות והיהודים" (1946), שבו טען סארטר כי הזהות היהודית עוצבה באופן בלתי נפרד מן האנטישמיות. התגובה של לנצמן למאמר זה מעולם לא התפרסמה, אך אפשר לראות כיצד רעיונות לתגובה אפשרית שכזו מובעים בישראל, מדוע ובשאר סרטי הטרילוגיה. למעשה, כותרת הסרט - "ישראל, מדוע" (ולא "מדוע ישראל?") כפי שהוא נקרא על ידי רבים בטעות) - מרמזת על אפשרות היותו הסבר קולנועי לשאלת הלגיטימציה, המורכב מכמה נקודות מבט מתלכדות.

הקרנת הבכורה של ישראל, מדוע התקיימה בפסטיבל הקולנוע של ניו יורק כימים ספורים לאחר פרוץ מלחמת יום הכיפורים. מיד לאחר הצליח הסרט באופן יחסי מבחינה ביקורתית ומסחרית, ונחשב על ידי רבים כאחד מהסרטים התייעודיים הטובים שנעשו על ישראל באותה תקופה. עם זאת, לפני כארבע שנים נעשה ניסיון אלים בהמבורג למנוע את הקרנתו של הסרט על ידי קבוצה של אנטישמנים, שטענה כי לסרט פרספקטיבה חד-ממדית וכי הוא אינו יותר מאשר "פרופגנדה ציונית". שתי התגובות הללו מחטיאות את טיבו האמיתי של הסרט בעיניי. ישראל, מדוע, שצולם שנים לפני יצירותיו המאוחרות והמובחרות יותר של לנצמן, אינו סרט תיעודי מוצלח באופן מיוחד, שכן אין בו צורה מובנית או סגנון מובחן. בעזרת גישה תיעודית שמרנית המשלבת התבוננות בסגנון סינמה וריטה עם פורמט הראשים המדברים, לנצמן אינו מציע תשובות ברורות לשאלות שהוא חוקר, ובהן השאלה "מיהו יהודי". מצד שני, סרטו אינו נגוע באלמנטים תעמולתיים, שכן עמדתו של לנצמן אינה ברורה מראש, ובמרבית הסצנות עולה תחושה כי הוא אינו בטוח לאיזה כיוון הסיטואציה שהוא נמצא בה עומדת להתפתח. מרכזית ומעניינת במיוחד היא עמדת האאוטסיידר שהוא מגבש בסרטו. לנצמן העיד על כך שמעולם לא היה עושה את ישראל, מדוע אילו חי בישראל, כשם שמעולם לא יכול היה להקדיש 12 שנה מחייו לצילומי סרט כמו שואה לו נשלח בעברו למחנות הריכוז. לאחר הקרנת הבכורה של ישראל, מדוע בפסטיבל הסרטים בניו יורק, נשאל לנצמן על ידי עיתונאית אם מולדתו היא צרפת או ישראל. "מאדאם", השיב, "מולדתי היא סרטי שלי". לנצמן, ניצול שואה בעברו, ראה את עצמו במהלך צילומי הפרויקט כמבקר בישראל, ואת העמדה התייעודית שלו כעמדה של עד. בסרט הוא מרבה לראיין מהגרים, תיירים מאמריקה או עולים חדשים, והשאלות שהוא מפנה אליהם מעידות פעמים רבות על כך שהוא אינו מתיימר להבין לחלוטין את ישראל, גם כשהוא מתעניין לעומק באופיים של מוסדות מקומיים.

כך לדוגמה הוא מבקר בבית כלא בדרום הארץ ומראיין את האסירים בו על פשעיהם. "כיצד אתה מרגיש כשאתה שוהה בבית כלא יהודי בישראל?", הוא שואל את אחד האסירים, ומקשה באופן תמוה: "האם אתה מוצא לנכון שיהיו בתי סוהר במדינה יהודית?" בסצנה אחרת, המתרחשת באשדוד, ואשר אליה מתייחס אלן רוזנטל בספרו, 1 לנצמן מראיין עובדים בנמל באשדוד ומנסה לשכנעם בעזרת השאלות המנחות שלו שלא משלמים להם

תמורה מספקת, שהם עובדים קשה מדי, ושהם לא מקבלים את הזכויות המגיעות להם. "לא אכפת לכם שאתם מהאנשים העניים בישראל?", שואל אותם לנצמן, תוך כדי שהוא ממקד את השיחה על מה שהוא רואה כחלוקת ממון לא הוגנת במדינה. העובדים מסכימים עם לנצמן, אבל התחושה העולה בקרב צופה ישראלי היא שלנצמן קצת מפספס כאן, שכן עובדי נמל באותה תקופה הרוויחו דווקא משכורות גבוהות יחסית ולא היו מגזר מקופח בשוק העבודה. לנצמן אינו יכול להסתיר מנגד את חיבתו ואהדתו לפרויקט הקיבוץ האידילי. הוא משוחח עם רן כהן הצעיר, ח"כ מפלגות רצ ומרצ לעתיד, על ההבטחה הגדולה של הקיבוץ לעתידה של המדינה, ועורך את השיחה הזאת בהצלבה לשיחה שהוא מנהל עם עובדי נמל אשדוד. התחושה העולה היא שלנצמן רואה בפרויקט הקיבוצי מזור לתחלואותיו של הקפיטליזם, הנמצא בשלב מוקדם יחסית להתפתחותו בארץ.

אך אולי יש במבט הזר הזה והמעט מנותק של לנצמן כדי להבליט את הרטוריקה המתבוננת והלא מעורבת שהוא מאמץ, ולחשוף צדדים במציאות הישראלית שהמבט המקומי באותן שנים מוקדמות עדיין לא היה מסוגל להבין לחלוטין. כך למשל לנצמן מראיין זוג מהגרים מברית המועצות שמתגוררים בערד, אבל הגיעו לשם דרך הבטחה שקרית של הסוכנות היהודית. "אמרו לי שערד נמצאת ליד אילת", מסביר הבעל, "אבל כשהגעתי לשם נוכחתי לדעת שהיא רחוקה כ-300 קילומטר ממנה". בסצנה דומה ומאוחרת יותר לנצמן מבקר בעיר דימונה, ועורך סיור באזור עם ראש העיר. לנצמן מראיין את האנשים חובשי הכיפות שגרים בדימונה זה זמן רב. אלו מספרים לו שכשהגיעו לארץ הם ביקשו לגור בחיפה, אך כל מה שאפשרו להם היה לגור בדימונה. "הבטיחו לנו שדימונה רחוקה מרחק של 15 דקות מחיפה", הם מספרים. "עזבנו את חיפה בשעה 8:00 בבוקר, והגענו לדימונה בשעה 17:00 אחרי הצהריים". "הם ציפו למצוא עיר, ומצאו מדבר", מסביר אוצר המוזאון בדימונה, בראיון לנצמן: "ציפו למצוא בית ומצאו בקתה; ציפו למצוא מיטה ומצאו מזרן קש". "האם היה זה הכרחי לשקר לאנשים הללו?" מקשה לנצמן, ומקבל את התשובה: "נאלצנו לשקר כדי להביא אנשים לבנות את המדינה". כוחה של סצנה זו טמון אולי במבט המחודש שאנו מאמצים ביחס אליה, בהתחשב בהכירנו את מקומן המרכזי של הבטחות שווא במדינת ישראל במשך שנים ארוכות. מבטו המוקדם של לנצמן על התופעה הזאת מאפשר לסרטו להבנות, בדומה למרקר, ביקורת נבואית המזהירה מפני הבאות. מבט שכזה, השזור בסרט יחד עם מאמץ ההצטדקות המתמשך של לנצמן בשאלת זהותה היהודית והציונית של מדינת ישראל (אחרי הכל, הסצנה מסתיימת בכך שתושבי דימונה מודים בפני לנצמן שלא היו גרים בשום מקום אחר), מספק זווית נוספת שעל פיה, בדומה למרקר, לנצמן מבקש לבחון את שברו של החלום הציוני זמן קצר לפני תחילת מלחמת יום הכיפורים.

צפייה ראשונית בישראל, מדוע, במיוחד על ידי צופים שגדלו וחיו בארץ בתחילת שנות השבעים, לבטח תניב פליאה והנאה מהמראות הנוסטלגיים שהסרט מספק. עם זאת, קשה להתעלם מהאיכות הנבואית העולה מצפיות חוזרות ונשנות בו. ישראל, מדוע מציע ביקורת מרומזת של אורח לרגע על מוקדי הפריצה של מרבית התחלואות המלוות את החברה הישראלית עד היום, ובהן התעצמות ההתנחלויות, בעיית הפלסטינים, המאבקים החברתיים-עדתיים ודריסת רגלו המתרחבת של הקפיטליזם האמריקאי במדינה שהבטיחה חזון סוציאליסטי בראשית דרכה. בדומה למרקר, המבט המתמשך והמהורהר אל העבר הופך לדאגה כנה ואמיתית מהעתיד לבוא.

תוגת הישראליות: סוזן זונטג והמבט הביקורתי

לא הרבה יודעים זאת, אבל סוזן זונטג עשתה כארבעה סרטים במהלך חייה. זונטג, שהייתה ידועה בכתיבת רומנים, סיפורים קצרים, מחזות ובעיקר מאמרים על תרבות, צילום וקולנוע, החליטה פעמים בודדות להעמיד את עצמה מאחורי עדשת המצלמה ולנסות את מזלה בקולנוע. על החוויה הלא פשוטה הזאת, שקוממה עליה מבקרים רבים, העידה בעצמה זונטג: "יצירת סרטים מלווה בדקדקנות, חרדה, מאבקים, קלאוסטרופוביה, תשישות וגם אופוריה".² מעטות היו הפעמים שבהן הוקרנו סרטיה, ולא רבות דובר עליהם. לעומת שני סרטיה הראשונים, שהיו דרמות אינגמר-ברגמניות בשפה השוודית, דואט לקניבלים מ-1969 והאח קארל מ-1971, סרטה האחרון מ-1983 מתרחש בוונציה והוא אדפטציה לסיפור קצר שכתבה בשם "טיול ללא מדריך". ארצות מובטחות, סרטה השלישי, שצילמה ב-1973, הוא הסרט התיעודי היחיד שביימה, והוא נחשב לבולט ולמוצלח מבין הארבעה. זונטג אף ראתה בו את סרטה האישי ביותר, בעיקר בגלל היחס האישי שלה לחומרים שמצאה כאן ומפני שהסרט עוסק בשאלות שהטרידו אותה בכתיבתה האקדמית. את החיבה האישית לסרט אפשר להבין גם דרך "הקשר המשפחתי" שאפיין את צילומיו: את ארצות מובטחות הפיקה השחקנית הצרפתייה ניקול סטפני, שהייתה בשעתו חברתה לחיים של זונטג; דייוויד רייף, בנה של זונטג מנישואיה המוקדמים, שימש כעוזר הבמאי בסרט.

ארצות מובטחות צולם בישראל מיד לאחר מלחמת יום הכיפורים, זמן קצר לאחר הפרמיירה של ישראל, מדוע, וההבדלים בין נקודת המבט של זונטג לזו של לנצמן בולטים מאוד. זונטג החליטה להגיע לכאן לאחר עשרים ימי קרבות, כאשר הקונפליקט עדיין לא כבה לחלוטין, עיתוי תמוה שיש בו כדי להצביע על הקשר ההדוק בין שאיפותיה התיעודיות בישראל לבין העניין האינטלקטואלי והפרקטי שהיה לה בתיעוד מלחמה. במשך שבעה שבועות של צילום, עם צוות קטן ואומץ בלתי יתואר, ביקשה זונטג להיכנס אל שדות הקרב הטריים כדי לצלם, והסתובבה ממושכות ברחבי המדינה כדי לבחון מקרוב את אופני התגובה של אזרחי המדינה. ממש באותו הזמן היא הייתה עסוקה בכתיבת ספרה המונומנטלי "על הצילום", וייתכן שחלק מהשאלות שהטרידו אותה באותו הזמן העסיקו אותה והשפיעו גם על ניסיון התיעוד החלוצי שלה בישראל. כבר בשוטים הראשונים של הסרט זונטג בוחרת לצלם טנקים וגופות חרוכות של חיילים, דימויים מטרידים ובוטים שכלל לא היו מקובלים באותה תקופה, שבה היה תיעוד מלחמה מצונזר למדי. דימויים אלו מעלים שאלות אינטלקטואליות שאינן זרות לחשיבתה של זונטג: כיצד על הצלם להתייחס להיצף הדימויים של אימה וסבל בעולם? ("כל יצירת אמנות הנעשית על כל מלחמה שאינה מראה את הקונקרטיזציה הזוועתית של ההרס והמוות היא שקר מסוכן", כתבה זונטג); האם ידע צילומי חייב לעולם להיות פוליטי? ("זהו סרט על מרחב מנטלי", מודה זונטג, "כמו גם על מרחב פוליטי ופיזי").

זונטג העדיפה שלא לכנות את הסרט שלה כסרט דוקומנטרי, שכן סברה שזהו מונח צר מדי שאינו משקף את מודל הכתיבה האנליטית שלה, ובחרה לראות אותו כ"מאמר", an essay film. בכך הציבה עצמה זונטג בשורה אחת עם שני הקולות הקולנועיים האחרים שדנו בהם למעלה. קלוד לנצמן, שצילם את סרטו מעט לפני זונטג, העדיף אף הוא להציג מקבץ של שאלות נוקבות, כמו "מיהו יהודי", מבלי לספק להן תשובות חותכות. כריס מרקר כאמור התבונן ברומנטיות אך בסימני שאלה לא מעטים במה שנראתה אז מדינה בעלת הבטחה סוציאליסטית גדולה. בפנייתה לסוג קולנוע שכזה, אשר אינו מבקש לספק אמירות חותכות או תשובות מפוכחות, אלא מעדיף לחקור ולפתוח את השאלות לדיון, להצביע על הדילמות ולהשאירן בסימן שאלה, הושפעה זונטג מהקולנוע המודרניסטי של גודאר, ובמיוחד מסרטו לחיות את חייה (1962), סרט שכתבה עליו: "זהו סרט המראה שמהו קרה, ולא סרט

המנסה לבחון מדוע הוא קרה". זונטג, ברוח הכתיבה המאמרית החוקרת, לא הייתה בעד אינטרפרטציות דידקטיות, ועל כן החליטה שלא ללוות את קולאז' הדימויים שצילמה בקריינות מבהירה, כמו זו שמרקר משתמש בה. עם זאת, אף שקולה של זונטג אינו נשמע, ואף לא באופן מרומז, עריכת הסאונד בסרט מבוססת על טכניקת המונטאז' הסובייטית, המורכבת מיחסים דיאלקטיים של הצלבה בין אלמנטים. הפסקול מורכב כולו מרבדים מנוגדים שאינם בהכרח קשורים זה לזה, כמו תפילות, צעדים, צפצופי מכ"ם, פיצוצים, יריות של מכונת ירייה, שידורי רדיו ודפיקות פטיש. פסקול זה מלווה באופן מנוגד גם הוא את המבט הוויזואלי המתבונן של הסרט, אשר מורכב מקולאז' של דימויים אבסטרקטיים, כמו שדות קרב, מרחבים נטושים וסופרמרקטים, או קלישאות של ייצוג ישראלי, כמו רוכלים זועקים בשוק או מתפללים בכותל המערבי.

עם זאת, הדיאלקטיקה המרכזית בסרט נוצרת מתוך ההנגדה של שני קולות חשיבה מהורהרים ומרתקים משני קצוות הקשת הפוליטית: קולו של הפיזיקאי יובל נאמן, מדען גרעין בעל שם עולמי המדבר על שורשיה של האנטישמיות והשנאה הערבית כלפי היהודים, וכנגדו קולו של הסופר יורם קניוק, אשר מתבטא באופן ליברלי על זכויותיהם של הפלסטינים (התבטאויות מסוג זה, יש לציין, היו די נדירות בשנת 1974, כשהפלסטינים כמעט לא היו קיימים בשיח הציבורי). זונטג, שהושפעה מאוד מרעיון הדיאלקטיקה המרקסיסטית, ואף טענה לא פעם כי אופי החשיבה האנושית מושתת על הרעיון של "אבל" (but), נכנעת באופן טוטאלי למבט הקוטבי ומייצרת דרמה רטורית סביב הקולות המנוגדים הללו. למעשה, זוהי גם המגבלה העיקרית של הסרט, שאינו מצליח לנסח ראייה מורכבת יותר, ומתמקד בשני גברים ישראליים ללא השמעת קולו של הפלסטיני או האחר. מעבר לשוט קצר, שבו נראים פלסטינים חוצים את מעבר אלנבי בדרך לירדן, או מחוץ להסבריו של קניוק המתמקד בסבלם, הם אינם נראים או מיוצגים באופן משמעותי בסרט.

אף שזונטג לא ידעה רבות על המרקם האתני המורכב של מדינת ישראל הצעירה, ולא הייתה בקיאה בהבדלים העדינים בין המעמדות הכלכליים, המבטאים או הניואנסים הפוליטיים, התבוננות בסרטה כיום מספק מבט מעניין של אוטוסיידרית נוספת, יהודייה אמריקאית המנסחת מבט ביקורתי על חברה מיליטריסטית המונעת מפרנויה ומפחד בצל טראומת מלחמת יום הכיפורים. כך למשל, הביקורת מנוסחת בזהירות בביקורה של זונטג במוזאון השעווה המיתולוגי במגדל שלום בתל אביב, שבו היא מציגה מונטז' ביזארי של דימויים הממחישים את שיח ההתקרבות היהודי. תוך דילוג סבלני בין החדרים השונים, שמיוצגים בהם אירועים מכוננים שונים כגון התאבדותה של שרה גיבורת ניל", מות הגבורה של טרומפלדור או משפט אייכמן, זונטג מנסחת בעדינות ביקורת מרומזת על מוגבלותו של השיח ההיסטורי הרשמי במדינת ישראל.

הסצנה הזכורה והמטרידה ביותר מתוך הסרט היא גם הסצנה האחרונה בו, ובה מתוארים בישירות וללא הנחות ניסיונות שונים לרפא חיילים הנמצאים במצב פוסט-טראומטי בעזרת סימולציית סאונד המדמה קולות קרב. זונטג, שמיישירה כאן מבט מתבונן, חודר בישירותו ולא ממצמץ, כינתה את הפסיכיאטר האחראי לטיפולים אלו, שנראים יותר כעינויים מאשר תרפיה, ד"ר סטריינג'לאלב. סצנה זו, שלבטח שייכת לזמן מסוים מאוד ולהנחות טיפוליות שאולי אינן רלוונטיות כשהיו, מקבלת משנה תוקף כיום כסוג של אלגוריה קולנועית ומבעיתה לחברה רדופה. לנו כצופים, הלכודים בתוך המבט הנוקב וחסר החמלה של זונטג על התפתלויותיו הגופניות של פציינט הלום קרב המכסה את פניו בכרית, לא נותר אלא להתבונן בסבלו. הסצנה, המעניקה משמעות לישראלית לרעיון ה"התבוננות בסבלם של האחרים", אם להשתמש בפרפרזה על שם ספרה האחרון של זונטג, אינה מתמקדת חלילה באחר

הפלטטיני, כפי שמציין גלעד מלצר במאמרו על הסרט, 3 אלא בחייל היהודי המוחזר לשדה הקרב. רגע טראומטי שכזה, המאפשר לצופה הישראלי התבוננות פנימית בסבל המתמשך שבכוחו של המקום לגרום, היווה את אחת הסיבות המרכזיות לכך שהסרט נאסר במשך תקופה ארוכה להקרנה בישראל, מתוך החשש שהוא יפגע במוראל הלאומי. אחרי הכל, ארצות מובטחות, על שלל הסצנות המורכבות שבו, לא התאים באופיו ובמורכבותו לז'אנר ההרואי והלאומי שהיה מקובל באותו זמן בקולנוע הישראלי.

כשיצא ארצות מובטחות לאקרנים, ליווה אותו הניו יורק טיימס בביקורת צוננת באומרו כי "אולי עדיף לו היה ספר מאשר סרט". 4 זונטג, שהייתה דווקא מרוצה מהתוצאה הסופית ("הוא יצא טוב יותר ממה שרציתי", הודתה, "המזל האיר לי פנים"), 5 לא חזרה לעבוד כדוקומנטריסטית, בעיקר בגלל הביקורות השליליות שספגה. עם זאת, ובעקבות הפצתו המחודשת של הסרט בפורמט די-וי-די על ידי חברת זייטגייסט בשנת 2010, סרטה של זונטג נהנה בשנים האחרונות מבחינה ומהערכה מחודשות. ארצות מובטחות, אחרי הכל, נראה כיום כסרט רלוונטי באופן כואב וטרגי. הוא מציג נקודת משבר קריטית בהיסטוריה הישראלית, ומספק מבט תיעודי נדיר על תוצאותיה של מלחמת יום הכיפורים מתוך התבוננות שאינה מקומית. זונטג, שללא ספק הייתה שייכת באותו זמן למילייה האינטלקטואלי ליברלי של ניו יורק בשנות ה-70, ניסתה לחתור תחת האופן הדומיננטי והחד-ממדי שעל פיו ראה מילייה זה את ישראל הצעירה: היא ניסתה להבהיר כי ישראל אינה רק אומה יהודית ומתורבתת ששחררה עצמה מן האויב הערבי בעזרת ניצולי שואה וכנגד כל הסיכויים, אלא גם מדינה מבולבלת הנמצאת במצב של טראומה ואימה. בהתחשב בהיסטוריה של הקולנוע הישראלי, סרטה של זונטג חלוצי גם באופן שבו הוא ממחיש על הבד את השבר המוראלי הקשה שחוותה ישראל בעקבות המלחמה ואת תחושת הפיכחון שנאלצה להתמודד עמה לאחר האופוריה של מלחמת ששת הימים. ייתכן שסרטה של זונטג, כפי שמציין גלעד מלצר במאמרו, "הוא על החלום היהודי ושברו". 6 מכל מקום, יעברו עוד שנים רבות לפני שיעסוק הקולנוע הישראלי בנושאים אלו באופן ישיר. מעבר לכך, ארצות מובטחות הוא גם יצירה קולנועית שיכולה ליהנות מבחינה מאוחרת לאור כתביה האחרונים של זונטג, ובמיוחד ספרה האחרון משנת 2003 "להתבונן בסבלם של אחרים". ייתכן שזונטג מעוניינת להעמיד בסימן שאלה את האחריות המוסרית הנלווית לעצם היותה עדה למראות הזוועתיים בישראל, או אולי משתמשת במראות אלו כמקרה בוחן ספציפי לשאלה רחבה יותר בדבר האבסורדיות של מלחמה, של כל מלחמה. בהתחשב בכך שזונטג ביקרה בלא מעט אזורי פורענות בלהט הקרבות (סראייבו, ויאטנם, ועוד), ייתכן בהחלט שסרטה מתמקד בלוקאליות של הקונפליקט כתירוץ בלבד להגות אוניברסלית יותר, או כפי שניסח זאת הבמאי האיטלקי רוברטו רוסליני, אולי "זונטג משתמשת בסכסוך הערבי-ישראלי כמטפורה לקיום האנושי"?

סיכום

את שלושת ניסיונות התיעוד המוקדמים הללו בארץ יש למקם לדעתי על הקו הדק והעדין שמפריד בין אוטופיה לדיסטופיה, בין חזון למציאות ובין חלום להתפכחות. מרקר, לנצמן וזונטג מגיעים לישראל עם שאיפות שונות להתבוננות, הצדקות שונות לעריכת הפרויקט ופנטזיות נפרדות באשר לאופיו של המקום. עם הזמן נוצרים פערים שונים בין הרצון הראשוני של היוצרים לבין התוצאה הסופית כפי שהיא נחוות על ידי הצופה, פערים שהופכים את הסרטים הללו לכה מרתקים. כיצד נבדלות ציפיותיהם המקוריות של היוצרים לגבי חיפושם הקולנועי לבין מה שמצאו כאן בפועל, וכיצד מבנה הבדל זה דיאלקטיקה מורכבת בנקודת מבטם על ישראל? באילו אופנים יוצרים השינויים ההיסטוריים שעברו על

החברה הישראלית פער זמנים מרתק (שנוצר וממשיך להיווצר כל יום מחדש) בין רגע התיעוד לרגע הצפייה המאוחרת בו? שאלות אלו ורבות אחרות מצריכות תשומת לב נוספת וקריאה מחודשת בסרטים שבהתבוננותם הישירה וכנותם הבלתי מתפשרת מספקות נקודת מבט שלא מפסיקה להיות רלוונטית עד היום. 7

2 זונטג, סוזן. "סוזן זונטג מספרת איך זה מרגיש לעשות סרט." תקריב, גיליון 4, יוני 2012.

3 מלצר, גלעד. "להתבונן בסבלם של הישראלים, גרסת חורף 1973." תקריב, גיליון 4, יוני 2012.

4 Sayre, Nora. "Screen: Sontag's 'Promised Lands'". New York Times July 12, 1974

5 ראו הערה 2.

6 ראו הערה 3.

7 תודה מיוחדת אני חב לרן חונצקי, שעמו ניהלתי שיחות רבות על הסרטים הנדונים במאמר זה, ושהערותיו מאירות העיניים עזרו לי לנסח באופן ברור יותר את מחשבותיי.