

הקולנוע של הלמר לרסקי: תעמולה ואמנות

מאת: קרנית מנדל

בשנים האחרונות זוכה עבודתו של לרסקי לעדנה מחודשת. האסתטיקה הייחודית שניסח כצלם זוכה להתייחסות לא מועטה; בארץ כתבו עליו בעיקר חוקרי הצילום רונה סלע וגיא רז. החוקרים מתייחסים לטכניקה האמנותית הייחודית שפיתח לרסקי, שהפכה לסימן ההיכר שלו כצלם דיוקנאות; בבסיסה שימוש במראות ליצירת ניגודיות חזקה בצילום. רבים כותבים גם על היבטים תעמולתיים בעבודתו ומגדירים אותו, במידה זו או אחרת, כיוצר "מגויס".

נושא המאמר הוא עבודתו הקולנועית של לרסקי, ובתוכה אבחר להתמקד בסיפור צדדי מעניין החושף משהו ממערכת התעמולה הציונית הקולנועית של הימים ההם. זהו סיפורו של הסרט **אדמה** (1948), הסרט הראשון באורך מלא שצולם במדינת ישראל וגם הסרט המציין למעשה את סוף דרכו הקולנועית של לרסקי.

הסרט נערך פעמיים: בפעם הראשונה נלקח הראף קאט של לרסקי לעריכה בהוליווד, ללא מעורבות. גרסה זו נקראה "אדמה" והוקרנה לראשונה בפסטיבל לוקרנו ב-1949. **אדמה** היה גם הסרט הישראלי הראשון שהתחרה בפסטיבל קאן.¹ לאחר מכן נערכה גרסה קצרה באורך 48 דקות על ידי ארגון "הדסה",² ושמה **Tomorrow's a Wonderful Day** ("**מחר הוא יום נפלא**"). הגרסה הראשונה, **אדמה**, הוקרנה בכמה הקרנות בודדות ואבדה בנסיבות שונות, ואילו הגרסה השנייה הופצה ונשתמרה. לפני כשנתיים איתר צוות ארכיון שפילברג בצרפת עותק יחיד של **אדמה**, למעט הגלגל הראשון, אך זה שוחזר מתוך **מחר הוא יום נפלא**³ על פי התסריט המקורי המצוי בארכיון.

העותק שנמצא מעיד על חשיבות הסרט בתוך מכלול יצירתו של לרסקי; ההבדלים בין שתי גרסאות הסרט קוראים להשוואה מעניינת, עם זאת כדאי לזכור ששני הסרטים לא נערכו על ידי לרסקי. מאמר זה מבוסס אם כן על ההנחה שהגרסה הראשונה, שנערכה ללא מעורבות הבמאי אך מתוך הראף קאט שלו ולפי התסריט המקורי, קרובה יותר לחזונו המקורי.

תעמולה ואמנות

הסיפור של שתי הגרסאות ל**אדמה** זכה למעט התייחסויות:⁴ הוא מלמד משהו על מנגנון התעמולה הקולנועית בתקופת היישוב, אך יותר מכך הוא מחייב בחינה של הממד התעמולתי ביצירה כתוצר של השפעות חיצוניות, אל מול אלמנטים אחרים בעבודתו של

לרסקי, שעשויים לרמז דווקא על ממד חתרני.

הלמר לרסקי (ישראל שמוקלרסקי) נולד בשטרסבורג ב-1871 וגדל בציריך שבשווייץ. בגיל עשרים ושתיים היגר לארצות הברית והפך לשחקן בשפה הגרמנית. את הצילום גילה בגיל ארבעים בעקבות נישואיו לצלמת. ב-1915 חזר לאירופה והחל לעבוד כצלם בתעשיית הקולנוע הגרמנית (גרוס, 124); בין השנים 1915–1930 צילם לפחות שלושים סרטים בגרמניה.

לארץ הגיע ב-1930, בהיותו כבן שישים. קיימות כמה גרסאות על נסיבות עלייתו: לפי אחת מהן הוא הגיע לארץ לראשונה כתייר וצילם כאן את סדרת הסטילס "ראשים יהודיים" (Jüdische Köpfe, 1931). לאחר שלא הצליח לפרסם את הסדרה בגרמניה,^v חזר לארץ כדי להשתקע בה.^{vi}

בין 1933–1935 עבד על סרטו **עבודה**, שנחשב ליצירתו הקולנועית החשובה ביותר. ב-1935 יצר עם וולטר קריסטלר, קולנוען ממוצא גרמני, את **מנגינה עברית**. אחר כך ניהל סדנת הסרטה מטעם ההסתדרות, שבמסגרתה חנך במאים צעירים ויצר אתם ארבעה סרטים צנועים (16 מ"מ): **ילדי השמש** (1940), **עמל** (1940), **קופת חולים** (1940) ו**ארץ ישראל העובדת** (1941).^{vii} הסדנה נסגרה ב-1941 בעקבות מצב החירום של מלחמת העולם השנייה. אחרי המלחמה עבד על סרט קצר בשם **סיפורו של בלעם** (1946) במימון קרן היסוד; הסרט מעולם לא הופץ אך שולב בהמשך כסצנה בסרט אחר שהתאים לחזונה של הקרן (**Out of Evil**, 1951). התחנה המשמעותית הבאה, וכנראה גם האחרונה של עבודתו כקולנוען, היא סרטו **אדמה**: בסמוך לסיום ההסרטה (קיץ 1947) עזב לרסקי את הארץ וחזר לציריך, שם נפטר ב-1956.

האם ובאיזו מידה היה לרסקי תעמולן של הממסד הציוני?

בספרה "צילום בפלסטין/ארץ ישראל בשנות השלושים והארבעים" טוענת רונה סלע כי עבודתם המגויסת של צלמי היישוב נעשתה ברצון ומתוך מודעות ציונית. לטענתה, אין עדויות (תכתובות) להתנגדות של צלמים מגויסים לעבודה המוזמנת, ולעתים הם אף הציעו עבודות מגויסות בעצמם (צילום בפלסטין, 46). סלע טוענת שלרסקי שעבד את סגנונו האישי ויצר אקספרימנטים לטובת "הצילום הציוני" (צילום בפלסטין, 223):

הוא תרם להבניית הדימוי של "היהודי החדש" בארץ ישראל, ולחלחולם של דימויים חזותיים ציוניים למרחב הציבורי והפרטי. פועלו של לרסקי התקבל בברכה בקרב אנשי מחלקות התעמולה של המוסדות הלאומיים, שעשו שימוש מתוחכם בצילום, גרפיקה וקולנוע ליצירת שפה לאומית חזותית, שיצרה תודעה לאומית חדשה. (הארץ, 22 ביולי 2011)

עוד היא כותבת כי "לרסקי מתייחס אפוא בהבנה לצילומי תעמולה ונותן להם צידוק ערכי" (צילום בפלסטין, 230). אבל במילה

"שעבוד" טמון אולי המפתח להבנת היצירה הציונית בשנים אלה: במובנים מסוימים עסקו כמעט כל אמני היישוב באמנות "מגויסת", אם משום שנזקקו לפרנסה או משום שאכן האמינו בחשיבות המפעל הציוני; בכל מקרה לא ניתן לנתק את עבודתם ממערכת שלמה של נסיבות והשפעות ויש לראותה בתוך קונטקסט תקופתי רחב.

לרסקי הגיע לארץ כשכבר היה בן שישים, ועזב אותה בסמוך לסיום צילומי **אדמה**. שני הפרטים האלה בביוגרפיה שלו מחייבים אותנו לראות את עבודתו בהקשר אמנותי והיסטורי רחב ולא לצמצם את מבטנו לערכה התעמולתי או האמנותי בלבד. עבודתו של לרסקי קשורה בהשפעות שהביא עמו, ברוח התקופה וגם באילוצי הפקה שנכפו עליו, לפחות בכל הנוגע לעבודתו הקולנועית.

ידוע כי לרסקי היה סוציאליסט וקיווה ליישום רעיונות סוציאליסטיים בישראל. הוא האמין ביכולתה ובחובתה של האמנות להשפיע על החיים ובחיבור בין השתיים (צילום בפלסטין, 230); לרסקי סלד מהקולנוע ההוליוודי ואמר כי על הקולנוע הארץ-ישראלי להיוולד מתוך "מאבק על האדמה הקשה" (Palestine Post, 21 בפברואר 1947, מצוטט ב-Making Images Move, 74). אבל לרסקי לא היה תעמולן, כפי שלא היה אמן נטול פניות; במאמר זה אני מקווה להראות כי לרסקי רצה "לגייס" את הקולנוע שלו לטובת ערכים תעמולתיים שבהם **האמין**, אבל הצורך הכלכלי "להשתעבד" לערכים ממסדיים של מנגנון התעמולה הציוני השפיע על יצירתו ועל הערכים המוצגים בה.

סרטו **עבודה** (1935) למשל מוקדש כולו לוויזואליזציה של עבודה פיזית (Making Images Move, 67). לפי הוראק, לרסקי התחיל לעבוד על הסרט ב-1933, מיד לאחר שנכשל בקידום עבודתו הצילומית "ראשים יהודיים" (שם, 68). הסרט מצליח להביא את כישרונו של לרסקי כצלם סטילס לידי מימוש קולנועי: הוא נוצר ללא התערבות ממסדית ומומן בכספים פרטיים (המשקיע והמפיק היה בנקאי ברלינאי בשם פאול בורושק), על כן אפשר לטעון שהוא מייצג את חזונו הקולנועי האותנטי של לרסקי. לרסקי צילם אותו בעצמו במצלמת חובבים קטנה, כדי לאפשר גמישות ותנועה דינמית להשגת המבע הייחודי שחיפש. הוראק רואה בסרט: סימפוזיה ויזואלית על עבודה פיזית קשה במדבר [...], משחק פורמליסטי של תנועה, צורות, אורות וצללים, מוסיקה ואפקטים של סאונד. [...] **עבודה** קרובה יותר ליצירות כמו **Berlin, Symphony of a City** מאשר לסרטי פרופגנדה שנעשו בשנים אלה (שם, 74, תרגום שלי).

הסרט מציג את הדימוי ההרואי-קלאסי של החלוץ, אך קריאה "בין התמונות" מגלה גם ביקורת על תביעתה הבלתי מתפשרת של הציונות לקורבן אישי תמורת אדמה ומדינה. התמה המרכזית של הסרט היא חיפוש אחר מים בארץ חרבה. לרסקי חוקר את הוויזואליה של עבודה פיזית על ידי פירוקה לפרטים, באמצעות תקריבים חזקים ועריכה קצבית. הפירוק הוויזואלי של עבודה פיזית

סוגד לה, אך גם מגביר את תחושת הקושי והייסורים הכרוכים בה: כך למשל הסרט נפתח בקלוז אפ של רגליים עייפות פוסעות בדרך עפר אינסופית. בתום המסע נעה המצלמה לאטה מרגלי החלוץ אל פניו, ומגלה פנים מחייכות, מאושרות, אך הסיפוק הוא של זה שכבש את הקושי והגיע למרות הכל; לרסקי מראה כאן שהצלחת הציונות כרוכה במחיר מסוים. חלוציות וייסורים הם אמנם מיזוג מוכר המופיע בסרטים ציוניים רבים, אולם בתקופה של צילומי **עבודה** כיוונה התעמולה הציונית ליצירת דימוי חיובי יותר, אולי אף "מהנה" של המפעל הציוני (אולי משום שבתקופה זו קהל היעד של התעמולה היה מבוסס ומשכיל יותר, והיה צורך להילחם בדימוי הארץ הצחיחה-שוממה כדי להביאו ארצה). לצורך ההשוואה, בסרט **Land of Promise** (1935) שיצא באותה שנה והפך לאחד מסרטי התעמולה הציוניים המצליחים ביותר, מוצגת ישראל כגן העדן האבוד – "חצי אמריקה", התגשמות של ההבטחה הציונית; אבל בעבודה לרסקי כאילו מחויב להראות את שני צדי המטבע.^{viii} לכן, בניגוד לסרטים ציוניים שניסו לקדם את העלייה לארץ בשנים אלה, לא ברור אם **עבודה** מהווה המלצה חמה לעלות ולהתיישב בארץ. עניין נוסף המופיע בסרט, שיחזור בעבודה הקולנועית של לרסקי כפי שנראה בהמשך, הוא העדפת ערך העבודה במובנו האוניברסלי על הזדהות עם מובנו הציוני-מקומי.

עבודה הוצג בפסטיבל ונציה. הביקורות היו טובות, אך: "לא יהיה זה פרדוקס לומר, שהאמנות של לרסקי היא לעתים גדולה מדי: כשאתה צופה בהישג כביר זה אתה שוכח את מושא תיאורו" (בן גבריל, 1935, מצוטט בהוראק, 429). הסרט הושווה ל**פוטיומקין** ולרסקי לאייזנשטיין, ועם זאת הודגשה חולשתו כמוצר תעמולתי: "סרט ארץ-ישראלי זה מצטיין בתכונה משונה. הוא אינו מראה אף עיר יהודית, אף התיישבות, וכמעט שאינו מראה בני אדם" (העיתון הציוני "זלבסטוור" בפראג, מצוטט בהוראק, 429). גם לדעת הוראק **עבודה** לא היטיב לשרת את התעמולה הציונית: "בעיקרה יצירת אמנות עם נטיות שמאלניות, שכללה רק אזכורים אחדים של התחדשות היהודים" (שם, 430).^{ix} ליאו הרמן מקרן היסוד הסכים להפיץ את הסרט אף על פי שביטא כלפיו עמדה מעורבת, אך המפיק בורושק לא הצליח לגייס כסף כדי להעתיקו וטען (כנראה לא בצדק) שקרן היסוד חסמה את הפצת הסרט (גרוס, 124). הוא הוקרן באירופה כמה פעמים, נשכח ואתר מחדש במכון הסרטים הבריטי (העותק המקורי שמור כיום בסינמטק ירושלים).

עדות נוספת לכוונותיו המורכבות של לרסקי אפשר למצוא בעבודתו כצלם סטילס. בסדרת צילומי הראש של חיילים יהודים למשל (1942–1943), לרסקי נופל כביכול כפרי בשל אל מטרותיה של התעמולה הציונית. אולם לצד ההרואיות והעוצמה שמביעים דיוקנאות החיילים, התצלומים מביעים את הציר שבין חיילים "אמיצים" לפרטים ש"נכלאו" או "מוסגרו" אל תפקידם. התקריב הבלתי רגיל והתאורה חושפים טקסטורת עור לא מושלם ופגיע; הפריימינג הייחודי מייצר לא רק הרואיות, אלא גם תחושה של פרטים שנכלאו בסיטואציה.^x הוראק טוען שלרסקי התעניין פחות בקונטקסט האידיאולוגי או בצילום אקטיביסטי, כפי שהיה מרותק למבנה הפיזיונומי של האובייקטים האנושיים שלו (Making Images Move, 56). בסדרת צילום אחרת: "מטמורפוזת דרך אור"^{xi} לרסקי מכנה את האובייקט שלו "Uschatz", רמז לביטוי "Ur-Schatz", שמשמעותו בגרמנית: אוצר מקורי. השם מרמז על העניין של

סיפורו של הסרט **אדמה** הוא דוגמה מעניינת להשפעת מערכת האילוצים שבמסגרתה נעשו סרטים בתקופה זו. בניתוח שלהלן אנסה להפריד בין יצירתו של לרסקי להשפעות החיצוניות שהופעלו עליה, באמצעות שלוש סקירות: נסיבות ההפקה של הסרט, השפעות אמנותיות שעמן הגיע לרסקי ליצירה, ולבסוף: חקירת ההבדלים בין שתי הגרסאות, שתאפשר לי להבחין בפער בין ה"מגויס" לחזונו המקורי של לרסקי.

1. מסגרת ההפקה וההפצה של "אדמה"

אדמה הופקה תחת אילוצים תקופתיים: הרעיון, היוזמה והתסריט לא היו של לרסקי, וזכו לתמיכה כספית בטרם חובר לפרויקט. בקטלוג המקוון של ארכיון שפילברג קיים מסמך סרוק רב על הסרט, ובתוכו גרסאות תסריט שונות בשתי שפות (אנגלית וגרמנית) והתכתבות ענפה הנוגעת לנסיבות ההפקה והעריכה המחודשת. בזכות שימור המסמך והנגשתו למחקר ולקהל ניתן להשוות את הביצוע לתסריט המקורי וללמוד על נסיבות ההפקה והפצה של הסרט.

לרסקי ביים את הסרט בהיותו בן שבעים וחמש. יוזם הסרט היה ד"ר זיגפריד להמן, מייסדו ומנהלו של כפר הנוער בבן שמן.^{xii} להמן כתב תסריט על כפר הנוער וביקש להופכו לסרט; הוא ביצע ניסיונות אחדים בטרם צירף את לרסקי לפרויקט. מטרתו המוצהרת הייתה משיכת תשומת לב ציבורית למאמצי הקליטה של ניצולי השואה ולכפר עצמו. להמן רצה סרט קולנוע "גדול": הוא ראה בעיני רוחו סרט המושפע מן הקולנוע הרוסי ובעיקר מן ה"קלז אפים הגדולים שלו" (Lowey 2). לרסקי וסגנונו הקולנועי התאימו לחזונו זה. ארגון הדסה מימן את הסרט, ובתמורה קיבל זכויות הפצה בלעדיות בארצות הברית. מצד הארגון המממן, הסרט נוצר כדי להציג לפני הקהילה היהודית בארצות הברית את מופת העשייה הציונית (כמו סרטים אחרים בתקופתו, הוראק, 432); הייזל גרינוולד, האחראית מטעם הארגון, הודיעה מראש כי בכוונתה לערוך גרסה נוספת לקהל האמריקאי, ולהמן נאלץ להסכים מראש לקיומן של שתי גרסאות. על פי ההסכם, ארגון הדסה יכסה את הגירעון הכלכלי של כפר הנוער בתמורה לשימוש בסרט לצרכיו. להמן עמד על כך שהנגטיבים המקוריים של **אדמה** לא ייפגעו, והעריכה המחודשת תיעשה באמצעות עותק. על פי ההסכם, זכויות ההפצה של הסרט בארצות הברית שייכות בלעדית לארגון הדסה, וכפר הנוער לא הורשה להשתמש בסרט לקידום מטרותיו.

במרכז הסרט בנימין, נער ניצול שואה המתקשה להיקלט בכפר הנוער בן שמן. רדוף זיכרונות טראומטיים הוא גונב ואוגר לחם, מסרב להשתתף בפעילויות חינוכיות ואינו בוטח באיש. במהלך תקופת הקליטה והחניכה בנימין משתנה והופך למנהיג של קבוצה חדשה העולה על הקרקע. חוסר האמון והחרדות הוחלפו בזרות חדשה וחזקה; חיים חדשים נולדו מתוך חורבות העבר.^{xiii} הלמר ולהמן רצו

סרט ריאליסטי, לכן הוחלט לצלם בלוקיישן (כפר הנוער). השחקנים היו ילדי הכפר, ובנימין הילדסהיים, תלמיד בכפר הנוער וניצול שואה בעצמו, נבחר לתפקיד הראשי.

לרסקי נפרד מהסרט שלו בתום יום הצילומים האחרון (יולי 1947).

במהלך הצילומים ערך לרסקי גרסת ראף קאט של הסרט, וזו נשלחה לפוסט בארצות הברית (מסיבות טכניות נשלחו אז רוב סרטי הקול שצולמו בארץ לפוסט בחו"ל, בעיקר בשל היעדר ציוד עריכת סאונד מתאים). להמן, שיזם וכתב את הסרט, נסע עם החומר ופיקח על העריכה. לפי מסמך המצוי בארכיון שפילברג, להמן "פטר" את לרסקי מן העריכה מאחר שראה בו במאי שכיר שסיים את תפקידו בתום הצילומים. בארצות הברית ערך להמן שינויים אחדים בראף קאט של לרסקי והשמיט סצנות שהופיעו בתסריט המקורי, ככל הנראה בהשפעת הקצנת הנסיבות הפוליטיות בארץ ופריצת המלחמה ב-1948. למרות השינויים של להמן היה הסרט קרוב למדי לתסריט המקורי, ונקרא בשמו המקורי **אדמה**, ואותו אכנה "הגרסה הראשונה".

אדמה הוקרנה בהקרנת בכורה בפסטיבל לוקרנו ביולי 1948; הסרט, שהיה הראשון להופיע מטעם מדינת ישראל, זכה לתשואות. קהל הפסטיבל והעיתונות העולמית שיבחו את הסרט. ה-Neue Züricher הגדיר את הסרט כ"שלמות נדירה" (Making Image Move, 75). לרסקי הוזמן מציריך וצפה בסרט הגמור בפעם הראשונה. הוא "רתח מזעם"^{xiv} על השינויים שנעשו בראף קאט שלו ובעיקר על השמטת סצנות חשובות. לטענתו, העותק היה גרוע וחלק מהאפקטים שניסה להשיג באמצעות טכניקת האור שלו לא נראו כלל. גם הקריינות באנגלית נוספה בניגוד לרצונו (Neeman, 237). הבכורה הישראלית נערכה באוקטובר 1948 בקולנוע "אסתר" התל אביבי. דבר השבוע כתב כי "**אדמה** הוא אחד מאותם סרטי תעודה אשר יזכרו היטב בימים שיבואו". למרות זאת הסרט הוצג שלושה שבועות בלבד, ולא ידוע אם ירד בשל המצב הביטחוני או בגלל חוסר עניין. בכל מקרה, בשל המצב הביטחוני נדחו הקרנות בערים נוספות וארגון הדסה לא קידם את הפצת הסרט. עותקי 35 מ"מ של הסרט נשלחו לכמה קהילות יהודיות בעולם. שלושה עותקים נשלחו למשרדי קרן היסוד בפריז לצורך הקרנות בצרפת.

אבל זו לא היתה ההתערבות האחרונה בראף קאט של לרסקי. לכשנסתיים הפוסט של **אדמה** טענה גרינוולד כצפוי שהסרט אינו מתאים לקהל אמריקאי וכי עליה לעורכו מחדש כדי להפיצו. לפי מסמך בארכיון שפילברג גרינוולד טענה שהסרט "מבולגן" או "מבלבל". **Tomorrow's a Wonderful Day** נערך מתוך עותק נגטיב של **אדמה**, ובאפריל 1949 ערך הארגון בכורה לגרסתו בניו יורק (Making Image Move, 75). הביקורות היו טובות, אם כי חלקן התייחסו לפגיעה ביצירתו המקורית של לרסקי. הסרט הוקרן

בהצלחה בפסטיבל אדינבורו והופץ על ידי ארגון הדסה.

כך נוצרו שתי גרסאות שונות שלא נערכו על ידי הבימאי: הראשונה נערכה מהראף קאט שלו ונשמר בה השם המקורי **אדמה**, השנייה נערכה מאותם חומרים עבור קהל אמריקאי, והופצה בשם **Tomorrow's a Wonderful Day**. כפי שנראה בניתוח הסרטים בהמשך, הגרסה הראשונה הדגישה את הערכים האוניברסליים שכפר הילדים מייצג, ואת ערכי העבודה והחיבור המחודש לאדמה, ואילו הגרסה השנייה הדגישה את תפקיד המוסדות הציוניים בשיקום הילדים. **אדמה** (הגרסה הראשונה) הודפס במספר קטן של עותקים, ואלה אבדו בנסיבות שונות (נותר מהם רק קטע הסיום באורך של כחמש דקות), ואילו הגרסה השנייה – **מחר הוא יום נפלא** – נשתמרה בשלמותה והיוותה השריד היחיד של הסרט, עד שאותר עותק של הגרסה המקורית ב-2009, והוא מאפשר התבוננות מחודשת על עבודתו הקולנועית של לרסקי.

כמו רוב הסרטים בתקופתו הודפס **אדמה** על ניטרט מ"מ 35, סליל דליק המועד להתלקחות ספונטנית. אוטו זוננפלד, מפיק הגרסה הראשונה, ביקש להדפיס גם עותקי 16 מ"מ של הסרט כדי לקדם את הפצתו ולהבטיח קיומו של עותק לא דליק. לפי חוקר הקולנוע הלל טרייסטר, ברגע האחרון שונתה ההוראה ובמקום עותקים של **אדמה** הודפסו עותקי 16 מ"מ של הגרסה השנייה. עותקי הניטרט של **אדמה** אוחסנו יחד עם הראשון בבן שמן. ב-1960 גרמה שרפה בחדר האוכל של כפר הנוער להתלקחות המחסן על תכולתו. פנייתו של להמן לארגון הדסה לקבלת העותק המקורי לא נענתה, משום שלטענת גרינוולד לא נשאר בידי עותק כזה (מסמך בארכיון שפילברג).

2. השפעות אמנותיות

לרסקי היה כאמור אמן ייחודי: בשני הפרקים המרכזיים של הקריירה הקולנועית שלו (גרמניה ופולשתינה) עשה שימוש בטכניקה ייחודית לזמנה: תקריבים קיצוניים ולונג שוטים מוארים בניגודיות חזקה, בניגוד לנטייה שרווחה אז להאיר את הסט באופן שווה (Making Images Move, 58). עם זאת, לרסקי היה גם בן זמנו. הוא הושפע מאוונגרד אירופי, מונטאז' רוסי ואקספרסיוניזם גרמני. הרעיונות של שיבה לאדמה, סגידה לעבודה פיזית ועריכה קצבית לא הומצאו על ידי יוצרים מגויסים בציון; הם אומצו או "שועבדו", כפי שכותבת סלע, לצורכי האידיאולוגיה הציונית. לא בכדי שונה שם הסרט מ"אדמה" האוניברסלי ל"מחר הוא יום נפלא" הציוני: ההשוואה בין שתי הגרסאות חושפת, כפי שאראה כאן, את ההבדל בין התמות ה"אוניברסליות" שהעסיקו את לרסקי כאמן, לנושאים של התעמולה המקומית.

הרומנטיציזם ביחס לעבודת האדמה שואב השראה ממוטיבים המשויכים כיום למנעד הוויזואלי של משטרים טוטליטריים. הקולנוע הפשיסטי למשל האדיר דימויים ויזואליים של טבע ואדמה כחלק ממערך תעמולתי שביקש להצדיק הלאמת אדמות, אולם סיבותיו האמיתיות היו כלכליות גרידא^{xv}. הפרופגנדה הפשיסטית בשנים אלה (1928–1935) יצרה דימויים של מרחב פשיסטי טבעי ו"אידילי", שבו אזרחים "אידיאליים" יוכלו לחיות ולשגשג, ואף השוותה את האדמה לאם – המעניקה חיים ללא תמורה.^{xvi} כאן אין בכוונתי להגיד שלרסקי הושפע מקולנוע פשיסטי, אלא להצביע על מוטיב האדמה ועבודת האדמה כתמות חוזרות שנראו בקולנוע התעמולתי העולמי בשנים אלה. כפי שנראה, **אדמה** מביעה תשוקה לאדמה כמקור החיים, ואילו **מחר הוא יום נפלא** משבח את המוסדות הציוניים.

כדאי גם להתעכב על הפרק הגרמני בביוגרפיה של לרסקי: בתחילת דרכו כצלם סטילס התעניין בפרולטריון, באדם הפשוט ובפועל. המגזין הגרמני Der Arbeiter-Fotograf ראה בעבודתו הגרמנית "ראשים של יומיום" (Kopfe des Alltags) ניסיון להגשים בצילום את "נשמתו הלוחמת של הפרולטר" (Making Images Move, 56, תרגום שלי).

לרסקי צילם עשרות סרטים שהופקו בגרמניה של ויימר: ב-1917 הצטרף כמנהל טכני לחברה של המפיק הנס ליפמן (Deutsch Bioscop CO Berlin), ובמסגרתה צילם עשרים ושניים סרטים, שהחשובים בהם **Opium** (1919) ו-**Nerves** (1919). בתקופה המוקדמת של עבודתו באולפני UFA עבד על סט אחד עם לני ריפנשטל בהרר הקדוש (**Der heilige Berg**, ארנולד פנק, 1926). ריפנשטל שיחקה את התפקיד הנשי הראשי בסרט (Making Images Move, 60). אחר כך המשיך לחברת "גלוריה פילם" ועבד עם במאים ידועים כמו E.A. Dupont ובהפקות אקספרסיוניסטיות חשובות, ובהן **Waxworks** (פול לני, 1924). בתקופה זו פיתח לרסקי את סגנונו המיוחד, שכלל קלזאפים חזקים ויצירת חללים קולנועיים שלמים באמצעות אפקטים של תאורה. סגנונו הוערך כייחודי ומורכב, עם זאת, רוב הסרטים שעבד בהם נחשבו בינוניים למדי (שם). ב-1925 נשכר כטכנאי ראשי בחברה-בת של UFA, שיישמה מסחרית את אפקט שופטן,^{xvii} אחד מתחומי מומחיותו. בהדרכתו שימש האפקט **במטרופוליס** (1926) של פריץ לאנג (מבטים פיקטיביים, 428).

בסרטים שצילם בפלשתינה השתמש לרסקי בניסיון שרכש בהפקות בגרמניה וביקש להביא את הרעיונות הוויזואליים שלו לידי הבשלה מלאה. גם האנקדוטה על עבודה בסט אחד עם ריפנשטל יכולה להעיד משהו על בית הגידול האמנותי של לרסקי: הרעיונות של תשוקה לאדמה, סגידה לעבודה פיזית, פטישיזם של הגוף הפיזי (המתבטא באובססיה לקלזאפים ובהתעכבות על חלקי גוף בצילום^{xviii}) החוזרים בכל עבודותיו, מתקיימים אם כך בקונטקסט רחב בהרבה מזה של התעמולה הציונית.^{xix}

הוראק גוזר מהתקופה הגרמנית של לרסקי סברה על נסיבות עלייתו לארץ: לטענתו בגרמניה נחשב לרסקי פועל "יקר" – ההוצאות הכלכליות הנובעות מן הטכניקה שלו חרגו מהמקובל, והתעשייה המקומית ראתה בהעסקתו סיכון כלכלי. מפיקים לא יכלו להרשות לעצמם את לרסקי, ולקראת סוף המאה ה-20 התקשה יותר ויותר למצוא פרנסה כצלם קולנוע (Making Images Move, 60). ב-1929 קיבל את העבודה הקולנועית האחרונה שלו ונאלץ לחזור לצילום סטילס (שם, 67). ייתכן שזה דחף אותו לעלות לארץ, מקום שבו, כך האמין, יוכל ליצור בחופשיות. חשוב גם לזכור כי בתקופה זו נתפס צלם הקולנוע כאיש טכני ולא זכה להכרה אמנותית של ממש, לכן ייתכן שקסמה ללרסקי ההזדמנות להפוך לבמאי עצמאי בפלשתינה – מקום שבו הייתה התעשייה בחיתוליה ואדם כמוהו יכול לזכות בתהילה. לרסקי לא היה לבד: הוא השתייך לגל של קולנוענים גרמנים שעלו לארץ במהלך שנות השלושים וניסו בה את מזלם.^{xx}

מובן שתאוריה כזאת באשר לנסיבות עלייתו של לרסקי, אם נכונה אם לאו, אינה הוכחה לכך שלרסקי לא תמך באידיאולוגיה הציונית המובעת בעבודותיו, אך היא תורמת להבנת התמונה הגדולה של נסיבות יצירתו.

3. האם מחר הוא יום נפלא? ניתוח ההבדלים בין הגרסאות

הגרסה השנייה (בעברית: **מחר הוא יום נפלא**) שונה מאדמה בכמה אופנים. היא קוצרה משמונה לחמישה גלגלים, והושמטו ממנה סצנת הגשם הראשון, חומר ארכיוני של בן דב וכל התייחסות שהייתה בסרט לקיומם של שכנים ערבים.^{xxi} רוב הסצנות החשובות אורגנו מחדש, כשהשינוי הבולט ביותר הוא הזזת סצנת חג החנוכה מאמצע הסרט לסופו.

ברמת התוכן, המסר של שני הסרטים דומה למדי: שניהם מספרים על נער ניצול שואה שהתחיל חיים חדשים בכפר הנוער בן שמן, ובשניהם אלמנטים תעמולתיים. אך העריכה המחודשת שינתה את מטרת התעמולה: מאוניברסלית-סוציאליסטית למקומית-לאומית. **באדמה**, החיבור המחודש לטבע (אדמה ושמיים) הוא המעניק חיים חדשים לנערים ניצולי השואה. **ביום נפלא** ימלאו המוסדות הציוניים את התפקיד הזה. ברמה הצורנית, במעבר בין הגרסאות דולדלה השפה הקולנועית העשירה והדרמטית של לרסקי; הסצנות ה"אייזנשטיניות" שלו "סורסו" וקוצצו לכדי אורכן הפונקציונלי. מן הסרט נותר סיפור פשטני, הנועד לשרת מטרה ברורה. הרבדים האמביוולנטיים והמסרים האוניברסליים של לרסקי לא שרדו את הקיצוץ, שהפך את הסרט לפונקציונלי יותר ואימפרסיוניסטי פחות. אחד ההבדלים הבולטים הוא אופן השימוש בוויס אובר: **יום נפלא** מסתמך על וויס אובר להעברת הסיפור, כשהוא מדווח לנו על תחושותיו של בנימין, מגיש לנו פרשנות נחרצת על עולמו ופונה אלינו בבקשה לתמוך בפרויקט הציוני. הוויס אובר מספק מלל ללא הפוגה, נותן לסרט טון סמכותי יותר, מרדד ו"משטח" את הטקסט הצילומי ופוגע ב"אורך הנשימה" של הסצנות המקוריות. ייתכן כי

הובלת הצופה על ידי וויס אובר נבעה מן הקיצוץ המסיבי בסצנות של לרסקי: הסיפור לא "עבד" בתמונות ונזקק לתמיכה מילולית-נרטיבית. (בביקורת בניו יורק טיימס מתאריך 11 באפריל 1949 נכתב כי הסרט עוסק בנושא חשוב, אך הצורה פרגמנטלית וההמשכיות פגומה. ברשימת הקרדיטים באותה ביקורת מופיע לרסקי "בטעות" כצלם, וליהמן, יוזם הסרט, כבמאי).^{xxii} באדמה לעומת זאת מועברות הסצנות ללא טקסט רב, באמצעים הקולנועיים האופייניים ללרסקי (תקריבים ותאורה). הוויס אובר מדוד, מייצג מספר חיצוני (ולא את נקודת המבט של הגיבור) ותומך בסיפור, אך הסרט יכול להתקיים גם בלעדיו.

מחר הוא יום נפלא נפתח בקרדיטים לעובדי ארגון הדסה ולא ליוצרי הסרט. כתוביות הפתיחה עוסקות בחשיבות הקליטה של ילדים ניצולי שואה, וב-60,000 ילדים שיש להעלות ארצה. רק לאחר הקדמה ארוכה ניתן קרדיט לבמאי לרסקי. המפיקה הרשומה היא הייזל גרינוולד מארגון הדסה, ולא אוטו זוננפלד, שהפיק את הסרט עבור להמן ולרסקי. הקריין, המייצג את קולו הפנימי של בנימין, פותח כך: "היכנסו, היכנסו, אני רוצה שתראו היכן אנו חיים... ומדוע עברנו מחר הוא יום נפלא כל כך... זוהי מדינת ישראל, וזהו כפר הילדים. כולם, כמוני, הגיעו מאירופה, ממחנות הריכוז". הבדל משמעותי ראשון בין הגרסאות הוא ב"מחיקת" הנערים יוצאי ערב שהגיעו לכפר; בפתיחת הסרט מגיע בנימין לכיתה בפעם הראשונה עם עולים נוספים, וכולם מתבקשים להציג את עצמם ולציין את ארץ מוצאם. הסצנה מנסה להציג את "מיזוג הגלויות" וריבוי הלשונות של הילדים. בגרסה המקורית, אחד מהנערים עולה מסוריה ודובר ערבית (באופן מפתיע עונה לו גם המורה בערבית). **ביום נפלא** נחתך הקטע הזה; כל הנערים הגיעו מאירופה: פולין, גרמניה, צרפת, יוגוסלביה. ייתכן כי המטרה הייתה להראות שכל הנערים בכפר הם ניצולי שואה, ולעודד בכך תרומה כספית למפעל עליית הנוער.

ההבדל המשמעותי ביותר בין שתי הגרסאות, העובר כחוט השני לאורך הסרט, מצוי בתהליך שעובר בנימין ממחנה הריכוז ל"גאולה" בארץ ישראל. ברמה הצורנית, הטרנספורמציה הרגשית של בנימין באדמה ויזואלית יותר: היא מועברת על ידי תקריבים, פאזות, טון הצילום. **ביום נפלא** היא מהודקת על ידי הוויס אובר, כאשר שוטים ואף סצנות שלמות הושמטו ואין רגע "שקט" שיאפשר לצופה להיות עם הגיבור ולהזדהות עמו.

ברמת התוכן, באדמה השינוי החל בבנימין הדרגתי ומעודן: נקודת המפנה הרגשית שלו – או הרגע שבו הוא מתחיל לבטוח ולהתמסר לכפר – מתרחשת בסצנת הקונצרט. אחת הבנות ניגשת לבנימין ומייצעת לו לשכוח מהעבר ולהקשיב למוזיקה; בנימין מסרב כי "שמעתי מספיק מוזיקה באושוויץ", אבל המוזיקה מגיעה לאוזניו והוא יוצא החוצה, תחילה מתבונן מרחוק, עד שהוא אוזר אומץ ונכנס לקונצרט. הילדים מנגנים מוזיקה קלאסית אירופית (הידן), ובנימין מחייך לראשונה בסרט: אולי דווקא זה מה שנדרש כדי לנחמו מעט. הסצנה מועברת ללא וויס אובר והתחושות עוברות באמצעות סאונד סנכרוני והבעות פנים.

בגרסת יום נפלא הוחלף סדר הסצנות והתהליך מהיר בהרבה: בנימין עובר "קפיצת קוואנטום" נפשית בעזרת הקבוצה, העבודה והחיבור המחודש לזהותו היהודית. המטמורפוזת מגיעה בשלב מוקדם יותר, כבר בשליש הראשון של הסרט: הוא עובר ליד גדר תיל ורואה בעיני רוחו "פלאשבק" של גדרות אושוויץ (הוויס אובר מספר לנו שבנימין בוכה עכשיו, לראשונה מאז נלקח למחנה). הוא בורח מהכפר בלילה והולך אל השדות. כשהוא שומע ממרחק את קולות הילדים שרים בעברית הוא נרגש ומחליט לחזור: "ואז זה היכה בי. מחנה המעצר מת. אבל השיר חי, וגם הילדים ששרו אותו" (כאמור, הקריין הוא המעביר את החוויה הרגשית של בנימין לפרטיה). כלומר, לפי גרסה זו של הסרט, שיר בעברית די בו "להרוג" את אושוויץ שבנימין הביא מאירופה. אחרי הסצנה הזאת הוא מצטרף לקבוצת עבודה ויוצא לחיים חדשים. סצנת הקונצרט לא נמחקה מן הגרסה השנייה ותגיע אחר כך, אך איבדה כאן את משמעותה התרפויטית. אחרי הקונצרט יוצא בנימין לעבוד, הפעם בראש הטור, והוויס אובר מדווח על מחשבותיו: "החיטה הזאת שלנו. עכשיו לכולנו יש די לחם. [...] בשנה הבאה גם אני אזרע. לעתים נער הופך גבר בערב אחד". הגאולה כאן היא אם כך תהליך לינארי, פשוטי, ואין לה היבט אישי – היא מועברת באמצעות העבודה והקבוצה ושייכת לה.

בגרסה הראשונה, אדמה, מוקמו חגיגות החנוכה באמצע הסרט וכשלב בתהליך ההחלמה של בנימין: במהלך ההכנות לחג הוא מתחיל לתקשר עם סביבתו ולעבוד. כאן מופיע לראשונה המוטיב החוזר של הסרט, ציטוט של ביאליק: "כל אדם יש לו שמיים מעל לראשו בה במידה שיש לו אדמה מתחת לרגליו".^{xxiii} בנימין קורא את המשפט מעל שלט בעברית שהוכן כקישוט לחג. אבל בגאולת האדמה יש גם משהו אביוולנטי: בתקריב של אדמה יבשה וסדוקה שהושמט מיום נפלא נראית האדמה קשה ומרדנית, אבל הגשם מתחיל לרדת והאדמה ניעורה לחיים. ביום נפלא הושמטה האדמה היבשה וכן כל סממן אמביוולנטי אחר. המשפט "כל אדם", המעניק לאדמה משמעות אוניברסלית ומופיע ארבע פעמים לאורך הגרסה הראשונה (באמצע הסרט ובסופו, פעמיים בכתב ופעמיים באמירה מפורשת), נאמר ביום נפלא רק פעם אחת באמצעות הוויס אובר, וכבדרך אגב בזמן היציאה לעבודה. באדמה המשפט הזה חותם את הסרט; ביום נפלא סיום זה הושמט לחלוטין והוחלף בסצנת החנוכה ההרואית.

השלב הבא בתהליך החניכה של בנימין, לאחר ההכשרה בכפר הנוער, הוא העלייה לקרקע. באדמה היא מוצגת ככורח המציאות בשל המתיחות הפוליטית המתגברת. הטקסט מציג את האמביוולנטיות האופיינית ללרסקי: "לא יהיה קל, יהיו אכזבות ומפלות. [...] אומה כמו ילד, אינה יכולה להיוולד ללא כאב". הסרט מסתיים בחזרה על משפט הנושא שהושמט ביום נפלא, והפעם בנימין קורא אותו בעצמו: "כל אדם יש לו שמיים מעל לראשו בה במידה שיש לו אדמה מתחת לרגליו. הבינות! ועכשיו חברים, לעבודה" – בנימין יכול כעת להישען על האדמה ולהתנחם בה. הסרט מסתיים במונטאז' נפלא של עבודה בשדות, המתכתב ויזואלית עם השוטים

הראשונים של **עבודה**: תקריבים של רגבי אדמה, רגליים פוסעות ואור חזק נופל עליהן, קבוצה צועדת על האדמה הקשה. בסוף הסרט מופיעה בפעם הראשונה אמירה אידיאולוגית ברורה: "עבוד בשביל זה, היה מוכן למות למען זה, כי עכשיו יש לך אדמה מתחת לרגליים [...] זהו גורלך. זוהי תקוות ישראל", אבל הקריינות הזאת אינה מופיעה בתסריט המקורי ויש להניח שהוספה לסרט במהלך העריכה בהוליווד. הסרט מסתיים בשירת "התקווה" – ופני הילדים השרים מונחים בסופראימפוזישן על תקריבי אדמה ושמיים. (בתסריט המקורי המשפט האחרון הוא "מידת השמיים מעל לראשו של אדם כמידת הקרקע מתחת לרגליו", והסרט מסתיים בשירת מקהלה, אך לא מצוין איזה שיר הם שרים).

ביום נפלא, אותה עלייה לקרקע מוצגת כפסגת השאיפות של הנוער הציוני: הקריין מתאר כיצד נראה המקום החדש בעיני בנימין: "הוא היה שומם, הוא היה גולמי, הוא היה חם. לו היה ירוק יותר אינני חושב שהיה מוצא חן בעיניי". בנימין זקוק אם כך לגאולה קשה, דרך סלעים וגבעות הטרשים. הקושי הוא שיגאל אותו מסיטיו הפנימיים ויהפוך אותו למנהיג עברי חדש. במהלך המונטאז' של עבודת סיקול האבנים^{xxiv} מתחיל בנימין לדבר ב"אנחנו": "אנחנו עוקרים סלע גדול [...] וכשהיה בחוץ, נעלם איזה כאב [...] הבטתי סביבי: קדימה, לעבודה בנימין! עכשיו אני, שלא יכולתי לשאת גדרות – גם אני בונה גדר. מהי גדר? גדר היא גבול של מקום או אדם. ומה נמצא בסמוך לה? לפעמים קבר, לפעמים אדמה טובה". זוהי אם כן ההסבה האידיאולוגית שעושה **יום נפלא** לתמת האדמה האוניברסלית של לרסקי: הדחיפות של המעשה הציוני, כיבוש הקרקע וההצדקה להקיפה גדרות. כך, פשוטו כמשמעו, מצדיק **יום נפלא** את שליחת הניצולים להתיישבות באזורי הספר.

ביום נפלא הועברה כאמור סצנת חג החנוכה לסוף הסרט. בנימין מוביל את מרוץ הלפיד וקולו הפנימי אומר לנו: "רוץ למען הכפר שלך בנימין! אנחנו זקוקים לך [...] רוץ למען ארצך! מאחוריך משתרע העבר השחור של עמנו, לפניך – חיים חדשים! אתה הראשון! עכשיו ידעתי שזהו מרוץ לחיים".^{xxv} את הצעדה בחזרה לכפר מנהיג בנימין בראש חבריו, והקבוצה חוגגת את כניסת השבת. "בשבת היא ראיתי אתכם בפעם הראשונה. באותו לילה ישנתי טוב בפעם הראשונה", אומר הוויס אובר. בנימין נרפא. בסצנה החותמת הילדים עומדים מול המנורה, שרים "מעוז צור" ומברכים על נרות חנוכה. המעגל נסגר, הזהות החדשה נחתמה, הגאולה היא לאומית, וכעת בנימין צריך להחזיר לחברה ששיקמה אותו ולהילחם עבור הארץ.

אפשר להניח שהנסיבות המשתנות לפני מלחמת 1948 ובמהלכה אחראיות לחלק מן ההבדלים בין הגרסאות (לפי מסומך בארכיון שפילברג נעשו שינויים בעלי אופי פוליטי כבר במהלך העריכה של הגרסה הראשונה, שהסתיימה בפברואר 1948). אולי בשל כך שונה התפקיד שמיעד הסרט לבנימין בין הגרסאות: **באדמה** בנימין הוא פרט שווה בקהילה החלוצית: "היה טוב לאדמה, והיא תהיה טובה אליך", אבל **ביום נפלא** הוא מצופה להפוך למנהיג, ראש חץ, ולהקריב למען העם והארץ: "לעתים נער הופך גבר בערב אחד.

רוץ למען ארצך".

כמו כן, בגרסת **אדמה** נערכה פנימה הכרזת המדינה והיא מוצגת כגאולה הקבוצתית המיוחלת שהגיעה, לצד גאולתו הפרטית של בנימין. **ביום נפלא** הושמטה הכרזת המדינה, אולי משום שהמדינה הצעירה הייתה אז כבר בעיצומה של מלחמה קשה והסרט התרכז בדחיפות של מעשה העלייה לקרקע. באופן כללי, **ביום נפלא** האווירה קשה יותר, פסימית, ומובלטת תחושת הדחיפות והקושי. הזהות המתגבשת דרמטית, הטרגיות של העבר אינה סובלת כל הקלה. מבחינה זו **אדמה**, שצילומיו נסתיימו ביולי 1947, הוא סרט נאיבי יותר: "כל אדם יש לו אדמה מתחת לרגליו", ואילו **יום נפלא** פרגמטי יותר ומציג מצוקה ודחיפות.

באופן מפתיע **יום נפלא** גם דתי בהרבה: שירת "התקווה" המסיימת את **אדמה** הפכה **ביום נפלא** לשירת "מעוז צור", על כן מעניין להתייחס כאן לאלמנט השיבה למסורת המופיע **ביום נפלא**.

הערה על החגים

תחילה אציין כי להבדל הזה בין הגרסאות יש רקע הפקתי: לפי לווי, נשות ארגון הדסה ביקשו להדגיש את אורח החיים המסורתי בכפר ולהשמיט סצנות של לרסקי המתארות חיים חילוניים בכפר. אבל תמה של שיבה לחג הדתי חוזרת על עצמה בחומרים ויזואליים רבים של היישוב וישראל הצעירה (בדרך כלל בחגיגות חנוכה, שבועות ופורים, הנחגגות בקונטקסט חילוני חדש). לפי ולטר בנימין, בפולחן הדתי המתחדש אפשר לראות נטייה מודרנית לחיפוש זהות שורשית, חזרה אל אלמנטים פולחניים וקשירתם בקונטקסט מודרני (נטייה הנראית באמנויות נוספות בתקופה זו). ולטר בנימין התייחס לפולחן מעין זה כאל "גאולה מודרנית" – ניסיון למצוא נקודת אחיזה לזהות בעבר המשותף: "התקווה היחידה שעדיין נותרה לנו היום, **נמצאת בעבר**" (מוזס, 59, הדגשה שלי). ימי זיכרון וחג הם "אנדרטאות של הכרה היסטורית", על כן הם "פורצים את הייאוש של הזמני ומספקים נקודת אחיזה לפרט בעולם מנוכר", קיימת בהם תקווה שמה שנשבר עם המודרניות יתאחה בשנית. ב"תזות על מושג ההיסטוריה" מכנה ולטר בנימין אירועים אלה בשם "ניצוצות תקווה" (מצוטט במוזס, 61). ואכן, **ביום נפלא** נקשרת הגאולה לחיבור המתחדש עם שרשרת העבר, אף שהחיבור הוצא מהקשר דתי והונח בהקשר לאומי. שרשרת העבר היא המאפשרת לבנימין להגדיר עצמו מחדש: "אתה שאין לך אב, אתה בן ישראל עכשיו". **ביום נפלא** החגים נחגגים בדרמטיות, וסצנה בעלת משמעות דתית ברורה (חנוכה) חותמת את הסרט ומהווה מסקנה ושיא.

באדמה החיבור לזהות היהודית משמעותי פחות: החג אינו פולחני – הוא פולקלוריסטי, השבת – יום מנוחה. החגים מאפשרים מעין

אתנחתה קומית, רגע של שעשוע (בחנוכה ובשבועות) או זמן הפוגה. החלק השלישי של הסרט פותח במונטאז' מרהיב של עבודת כפיים וחיים חילוניים בכפר (ריקודים ובריכה), ובנימין אומר לעצמו: "אתה לא איש זקן יותר, אתה נער בן שש עשרה". הגאולה שלו פרטית אם כך, ואינה קשורה בהכרח בעבר הקולקטיבי. סצנת האבוקות (חנוכה) ממוקמת באמצע הסרט, כאלמנט בתוכו ולא כשיא דרמטי.

למרות כל שנאמר כאן, אין ברצוני לטעון **שאדמה** הוא סרט תעמולתי פחות **ממחר הוא יום נפלא** (אף שכאמור, לא ידוע לנו כיצד היה נראה הסרט לו ערך אותו לרסקי), בעיקר משום ששניהם נעשו ממניעים תעמולתיים ובתוך מסגרת ההפקה של היישוב. היבט נוסף שלא ניתן להתעלם ממנו הוא נקודת המבט הזוהר של שתי הגרסאות על טראומת השואה של הילדים הניצולים. בשתיהן הארץ החדשה היא תחליף מספק לכל מה שאיבד הנער באירופה: עברו, משפחתו ונעוריו; האינטגרציה בקהילה החדשה היא המרפא לכל מכאוביו. שתי הגרסאות מראות כיצד זיכרון העבר הולך ו"מתעמעם" בזכות החיים החדשים בכפר, ובשתיהן מוצגת העבודה בקבוצה כאפשרות לגאולה, פרטית או קבוצתית. מנקודת מבטנו היום גישה זו נתפסת כניצול ציני של כאב הניצולים, אך גם כאן אפשר לקרוא קריאה מורכבת יותר, ולראות בקולנוע שיקוף של תקופה. ברור כי התסריט משקף התבוננות פשטנית על טראומת השואה שאפיינה את זמנו, ומלמד על הקושי להביט אל גודל האסון. זה מחזיר אותי לטענה שההגדרה "תעמולה", גם אם נכונה במידה רבה, פועלת לעתים לרידודן של משמעויות רחבות יותר שניתן לאתר בטקסט הקולנועי.

בכל מקרה, על אף קיומם של רבדים תעמולתיים בשתי הגרסאות, **באדמה** יש משהו נאיבי, פשוט ואנושי יותר. **אדמה** עוסק בסיפור אישי של נער ניצול שואה שמצא נחמה והתחיל מחדש את חייו: "לכל אדם פיסת שמיים ואדמה מתחת לרגליו". לסרט איכויות קולנועיות מרשימות והוא מציג את השפה הקולנועית העשירה של לרסקי. לעומתו, את **יום נפלא** אפשר למדוד כיום בעיקר ביחס ליכולתו לגייס תרומות ולשכנע את הצופה בצדקת הארגון המממן, משום שלפחות מן הבחינה קולנועית הסרט אינו עומד במבחן הזמן.

סוף חיינו, סיכום

בהסתבת התוכן שהתרחשה בין שתי הגרסאות אפשר לראות את הפער בין רעיונותיו של לרסקי לרעיון שלשמו גויס. מן המחקר עולה ללא ספק שגרינוולד ביקשה להדגיש את מקומה של עליית הנוער בפרויקט ההצלה ולטשטש את המסרים הנוספים שעלו מן הסרט (ציוניים יותר או פחות). לכן לא מקרי בעיניי שלרסקי עזב את הארץ זמן קצר לאחר פרשה זו: ייתכן שהבין את הפער בין החזון הציוני לזה שראה בעיני רוחו, ייתכן שעזב מסיבות אישיות אחרות. אולי היה זה הפער בין האמנותי לפרגמטי: בין התפיסה הפלסטית של הדימוי הציוני שלרסקי חיפש והגשים ביצירתו, לבין האופן שבו הוצא החזון הציוני מן הכוח לפועל (לרסקי עזב את הארץ כחודשיים לפני פרוץ מלחמת 1948).

עיון במחקרים ובפרסומים הקיימים אינו מגלה עדויות ברורות להיותו של לרסקי אידיאלוג נלהב של התנועה הציונית טרם הגעתו ארצה. לפי ניסן פרז, אוצר תערוכת הצילומים "הלמר לרסקי: ידיים עובדות" במוזאון ישראל, לרסקי היה בעיקר "נווד בלתי נלאה".^{xxvi} ידוע כי בציריך, שאליה עזב כחודשיים לפני פרוץ מלחמת השחרור, ניסה כוחו בעוד כמה ניסיונות קולנועיים ובפרסום סדרת התצלומים "מטרפוזזה דרך אור" (Metamorphosis through Light) שיצר בפלשתינה ב-1936. גרוס מוסיף כי לרסקי ביקש להתמנות למשרת פרופסור לצילום במזרח גרמניה, אך ייתכן שעברו הציוני העיב על סיכויי קבלתו (גרוס, 126). בשווייץ זכה להערכה מסוימת מצד הממסד האמנותי, אך לא הצליח לזכות בהכרה של ממש ונפטר כאלמוני ב-1956. גם במונחי התעשייה הקולנועית הארץ-ישראלית של הימים ההם, לרסקי לא היה סיפור הצלחה. כצלם סטילס זכה להערכה ולמעמד, אבל כקולנוען זכתה עבודתו לתגובות מעורבות שבין הערכה אמנותית לביקורת נוקבת. יצירתו נלקחה ממנו, האסתטיקה הקולנועית שלו לא הוערכה דיה והוא נשכח עם יצירתו. במשך שנים נחשב לאמן שולי ונשכח, עד שנתגלה מחדש על ידי החוקרים בשנות ה-70, תחילה כצלם סטילס. בארץ הוא זוכה כאמור להכרה והתבוננות מחודשת בשנים האחרונות.

ייתכן מאוד שהתפישה האוונגרדית של הקולנוע ככלי להצגת רעיונות מופשטים עניינה את לרסקי יותר מקידום מטרות ציוניות קונקרטיות. לרסקי רותק למוטיבים האוניברסליים/סוציאליסטיים של עבודת כפיים וחזרה לאדמה במובנה האוניברסלי (אפשר לראות זאת בצילומי ידיים עובדות,^{xxvii} בדיוקנאות הרבים של פועלים וחלוצים, וכמובן בעבודתו הקולנועית – ובראש ובראשונה בסרט **עבודה**). כמו כן, אפשר לשער שהמסגרת ההפקתית של הממסד הציוני אפשרה לו לחקור רעיונות אסתטיים ולהרוויח קבלה ממסדית, תוך פשרה וויתור תוכני מסוים. באמירה זו אין מן החידוש ואין בה (בהכרח) כדי לגרוע מן האיכות האמנותית של היצירות, משום שבכל תקופה (גם ובעיקר בעידן הטלוויזיה המסחרית) נאלצים יוצרים להתפשר כדי לזכות בתמיכה. ייתכן אם כך שתעמולה ואמנות כרוכות זו בזו ואי אפשר להפרידן; ובכל זאת, הפער ביניהן מלמד משהו על רוח התקופה ועל היצירה

עצמה. במאמר זה לא ניסיתי לזכות את לרסקי מכל נטייה תעמולתית או להעריך את דעותיו הפרטיות, אלא רק לבחון את הפער בין תעמולה לאמנות דרך שתי הגרסאות של **אדמה**, כדי ללמוד עוד על היבטיה השונים של יצירתו.

אם היה מגויס או לא, בעיניי היה לרסקי בראש ובראשונה אמן והרפתקן אסתטי; בתקופת עבודתו כצלם גרמני נדרש כאמור לדחות את העניין האסתטי שלו ולשרת את הבמאי כמיטב יכולתו, אך גם בתקופת עבודתו בישראל היה נתון למערכת של מגבלות – ובראש ובראשונה לאג'נדה אידיאולוגית של המוסדות הציוניים המממנים. בכל אופן, נראה שלרסקי הצליח למלא את השאיפות של המממנים רק במידה מועטה (Making Images Move, 60). דימויי תעמולה קלאסיים אינם מיטיבים בדרך כלל להביע קונפליקטים אנושיים מורכבים; הם מביעים ערכים חד-ממדיים. אבל המורכבות הזאת שבין תעמולה למסרים אחרים היא בעיניי חלק מהיפוי בעבודתו של לרסקי. הוא ניחן ביכולת לשקף הרואיות לצד אנושיות פגיעה, נחישות לצד קונפליקט פנימי. כקולנוען לא הצליח בשעתו ליצור מחוץ למסגרת המוסדות המממנים, אולי משום שרעיונות לא יכלו להתקבל ולהיתמך אז במנותק מהקונטקסט הלאומי-ציוני שקידמו המוסדות המממנים, אולם כיום אנו יכולים להתבונן על יצירתו ולהעריכה מחדש, על מורכבותה.

מקורות

- גרוס, נתן ויעקב. **הסרט העברי: פרקים בתולדות הראינוע והקולנוע בישראל**. ירושלים: הוצאת המחברים, 1991.
- בר און, יעקב. "פני האנשים היו מבחינתו הנוף הארצישראלי". שבת – מוסף מקור ראשון לתורה, הגות, ספרות ואמנות, 20 במאי 2011.
- הוראק, ז'אן כריסטוף. "כוחו החודר של האור". **מבטים פיקטיביים על קולנוע ישראלי**. עורכים: נורית גרץ, אורלי לובין, ג'אד נאמן. תל אביב: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה, 1998. 435–426.
- זנד, שלמה. **הקולנוע כהיסטוריה: לדמיין ולביים את המאה העשרים**. תל אביב: עם עובד, 2002.
- מוזס, סטפן. **ולטר בנימין ורוח המודרניות**. תל אביב: רסלינג, 2003.
- סלע, רונה. "[ארץ המראות](#)". הארץ, 22 ביולי 2011.
- סלע, רונה. **צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים**. הרצליה: הקיבוץ המאוחד ומוזיאון הרצליה לאמנות, 2000.
- ראוכוורגר, דניאל. "[תערוכה חדשה: כך נראו החיים בארץ ישראל בשנות ה-30 וה-40](#)". הארץ, 4 במאי 2011.

Caprotti, Federico, and Maria Kaïka. "Producing the Ideal Fascist Landscape: Nature, Materiality and the Cinematic Representation of Land Reclamation in the Pontine Marshes." **Social & Cultural Geography** 9.6 (2008): 613-634.

Horak, Jan- Christopher. "Helmar Lerski: The Penetrating Power of Light". **Making Images Move: Photographers and Avant-garde Cinema**. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1997, 55-78.

Loewy, Ronny. Adamah, Helmar Lerski Letzeter [Film. Filmexil Nr.11, Berlin](#) 1998.

Neeman, Judd. "Israeli Cinema". **Companion Encyclopedia of Middle Eastern & North African Film**. Editor Oliver Leamann. London: Routledge, 2001. 223-363.

Pfrunder, Peter. Fotostiftung Schweiz (Swiss Foundation of Photography): March 2005.

<<http://www.fotostiftung.ch/de/ausstellungen/ausstellungsarchiv/helmar-lerski-metamorphosen-des-gesichts/>>

Sorlin, Pierre. "A Mirror for Fascism. How Mussolini Used Cinema to Advertise his Person And Regime." **Historical Journal of Film, Radio & Television** 27.1 (2007): 111-117.

Tryster, Hillel. **Adamah: A Vanished Film**. Jerusalem 1998.

הערות

ⁱ ב-1949, על פי האתר הרשמי של הפסטיבל.

ⁱⁱ ארגון הנשים הציוני של ארצות הברית.

ⁱⁱⁱ מידע מארכיון שפילברג.

^{iv} הוא מופיע לראשונה בספרם של יעקב ונתן גרוס "הסרט העברי". גם רוני לוי (Loewy) כתב בהרחבה על שתי הגרסאות בטרם נמצאה הגרסה המקורית, ואביא כאן כמה דברים מתוך מחקרו המצוין. לוי היה מעורב גם במציאת העותק המקורי ובזיהויו.

^v ייתכן שפרסום העבודה טורף על ידי גורמים נאצים (מופיע בהוראק, מבטים פיקטיביים, 428). במקום אחר נכתב שלרסקי ביקש את תמיכת הקונגרס הציוני כדי להציג את הסדרה בתערוכה, אך נדחה משום קרבת הנושא לתמטיקה ויזואלית אנטישמית (Making Images Move, 68).

^{vi} ואילו לפי גרוס, לרסקי הובא ארצה על ידי פאול ברושוק, מפיק סרטו הארץ-ישראלי הראשון "עבודה" (גרוס, 124).

^{vii} "ילדי השמש" נמצא בארכיון שפילברג. שאר הסרטים נחשבים אבודים למעט קטעי ראשם מתוכם.

^{viii} לפי הוראק, בראשם של "עבודה" נמצאו חומרי גלם המתעדים חגים ואירועים לאומיים אחרים, אך אלה ככל הנראה נחתכו החוצה (מבטים פיקטיביים, 428).

^{ix} העיתון השוויצרי *Neue Zürcher* הילל את איכותיו של הסרט בנשימה אחת עם סרטה של ריפנשטל *Triumph of the Will*, שהוקרן גם הוא בפסטיבל ונציה באותה שנה (Making Image Move, 71)..

^x ד"ר רוני סלע מעלה סברה דומה באשר לסדרת צילומים אחרת של לרסקי: "רמז לכך שלרסקי אולי לא הזדהה לחלוטין עם המטרות הציניות, אפשר למצוא בסדרה 'ערבים ויהודים' מ-1932-1933, שאותה צילם עוד לפני שהחל לעבוד עם המוסדות היהודיים, והייתה שונה ברוחה ובמסריה מתצלומיו התעמולתיים. לרסקי הציג בה ערבים, והעניק להם כך נוכחות נדירה בשיח הצינוני - שבדרך כלל התכחש אליהם. עבודותיו הציגו אפשרות שכמעט לא נדונה, של קיום משותף" (מתוך "ארץ המראות", מאמר בהארץ, 22 ביולי 2011).

^{xi} "מטמורפזה דרך אור" נחשבת כיום אחת מיצירותיו החשובות של לרסקי: הסדרה מציגה 175 דיוקנאות סטילס של אדם אחד בשינויי תאורה; האובייקט של לרסקי משנה צורה באמצעות משחקי אור וצל והופך מ"גיבור לנביא, מאיכר לחייל גוסס, מאישה מבוגרת לנזיר" (Peter Pfrunder, Fotostiftung Schweiz).

^{xii} התמיכה הכספית בכפר, שהגיעה ברובה מגרמניה, פחתה מאוד עם עליית המפלגה הנאצית. לפי אחת הסברות להמן ביקש ליצור את הסרט כדי לגייס כספי תרומות לכפר. נראה שידע כיצד לעשות שימוש בקולנוע לצורך זה: כבר ב-1925 שיתף פעולה עם יעקב בן דב ליצירת סרט קצר על ימיו הראשונים של הכפר (מידע מארכיון שפילברג).

^{xiii} בתקופה זו צולמו בארץ כמה סרטים המתייחסים לטראומת השואה ולהיקלטות בארץ וקושרים אותם זו בזו. אולי המוכר שבהם הוא הסרט האמריקאי "בית אבי" של הרברט קליין ומאיר לוויין מ-1947, סיפורו של ילד ניצול שואה המגיע לישראל ומחפש את הוריו שנספו.

^{xiv} מופיע במכתב שכתבה אנליזה לרסקי, רעייתו של הלמר לרסקי, לארנסט לוי ב-1961 (Making images Move, 75, 252).

Caprotti & Kaika 616-619^{xv}

^{xvi} מעניין להזכיר כאן את גישתו של Pierre Sorlin וחוקרים נוספים, ולפיה אין לייחס תחכום רב לתעמולה פשיסטית: "התוכן לא משנה", כותב Sorlin, שכן מצד המנהיג התעמולה נועדה לבדר את העם ולרוב אין מאחוריה מחשבה רבה: נראה כי תעמולה פשיסטית עסקה בנושאים כמו אוכל וניקיון הבית באותה מידה שטלוויזיה מסחרית עושה זאת כיום (Sorlin, 115).

^{xvii} האפקט הידוע שהמציא Eugen Schuffton, עשה שימוש במערכת מראות כדי לשלב תפאורות ושחקנים על סרט צילום אחד.

^{xviii} בארכיון שפילברג שמורים ראשם של לרסקי מהסרט "עבודה", וקטעים נוספים מסרט שלא זיהיתי (אולי מסדנאות הקולנוע של ההסתדרות), המציגים את החיפוש הוויזואלי של לרסקי אחר מבע אמנותי של חלקי גוף. בראשם מתמקד לרסקי בעיקר בתקריבים חוזרים של חלקי גוף בזמן עבודה פיזית.

^{xix} ואף בקונקסט רחב יותר מזה של התעמולה הגרמנית. זנד כותב כי: "צימאון לקהילתיות ואיבה למודרניות העירונית המנכרת המצויים בסרטים פטריטיים שונים אינם בלעדיים לקולנוע הגרמני של אותה עת" (זנד, 186).

^{xx} ניתן לקרוא חלק מן הביוגרפיות של יוצרים אלה בספרו של גרוס "הסרט העברי".

^{xxi} לפי התסריט המקורי השמור בארכיון שפילברג, ד"ר להמן רצה לכלול בסרט את היחסים הטובים שטיפח עם הערבים השכנים ואת משנתו בעניין אי-אלימות. לצורך כך נכתבה סצנה שבה בנימין מסכל כוונה לפוצץ מסילת ברזל. ככל הנראה הסצנה כלל לא צולמה, לא ברור מדוע.

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=980DE0D8133CE23BBC4952DFB2668382659EDE> ^{xxii}

^{xxiii} לא הצלחתי לאתר את המקור הראשוני של ציטוט זה, אך מצאתי אזכור שלו בהרצאתו של ביאליק "תחיית התרבות בארץ ישראל" (http://benyehuda.org/bialik/dvarim_shebeal_peh34.html). הציטוט זכה לכמה פרשנויות; אני נוטה לפרשנות שלפיה חיי תרבות של אומה אינם יכולים להתקיים בהיעדר מולדת; ה"שמיים" – החלק הרוחני, כרוך ב"אדמה" – החלק הגשמי של גאולת העם.

^{xxiv} עבודת סיקול האבנים היא תמה ויזואלית חוזרת בקולנוע התעמולה הציוני. המגע בין אדמה לגוף ללא תיווך מכונה מופיע כמה פעמים בעיקר בחומרי בן דב משנות ה-20, כתיעוד וכדימוי לפאתוס של בניית הארץ.

^{xxv} גם מוטיב ההקרבה העצמית והתמה של "מתים המובילים את החיים" מופיע כמוטיב חוזר בפרופגנדה גרמנית ופשיסטית בשנים אלו (זנד, 187).

^{xxvi} דניאל ראוכוורגר, מתוך "תערוכה חדשה: כך נראו החיים בארץ ישראל בשנות ה-30 וה-40", הארץ, 4 במאי 2011.

^{xxvii} ניסן פרי, אוצר התערוכה "ידיים עובדות" במוזאון ירושלים, רואה בסדרה זו עדות לנטיות הסוציאליסטיות של לרסקי (מתוך ריאיון שערך יעקב בר-און במוסף לשבת של העיתון "מקור ראשון", 20 במאי 2011).