

הדרך לחזר בלבנה

אלעד וקסלר*

על מעט מאוד סרטים בתולדות הקולנוע הישראלי ניתן לומר בפה מלא שהם היו פורצי דרך. **חזר בלבנה**¹ הוא אחד מהם. הוא נחשב לאחד הסרטים המשפיעים והחשובים בתולדות הקולנוע הישראלי. הוא לא סחף את הקהל כשיצא לקולנוע, אולם רבים רואים בו סרט שהקולנוע הישראלי חב לו רבות, מכיוון שהוכר כסרט הראשון שסטה מהנרטיב הציוני-סוציאליסטי שאפיין רבים מקודמיו, והשפיע על יוצרים אחרים ליצור סרטים אישיים שאינם מחויבים לעלילת-העל הציונית.² אריאל שוייצר הגדיר אותו כ"אחד הסרטים החשובים ביותר בתולדות הקולנוע הישראלי. חלוץ הקולנוע המודרני בישראל, וחשוב מכך, היצירה שבישרה את לידתה של תנועת הרגישות החדשה"³ (זרם בולט בקולנוע הישראלי בשנות השישים והשבעים של המאה ה-20). עוד קובע שוייצר כי "סגנונו, המקורי והחדשני ביחס לתקופה, מסביר ללא ספק מדוע הוא נתפס כמבשר של תקופה חדשה בקולנוע הישראלי"⁴.

חוקרים שעסקו בסרט נוטים להתייחס אליו כאל יצירה שהכוח העיקרי מאחוריה הוא אורי זהר, ותרומתו של התסריטאי עמוס קינן ליצירתו לא זכתה כמעט להתייחסות. יתר על כן, חוקרי הקולנוע התעלמו עד היום מתרומתו של קינן לקולנוע הישראלי בכלל. כדי להבין טוב יותר את תרומתו של קינן, נראה שהגיע הזמן לבחון לעומק עד כמה השפיע על היצירה הסופית של **חזר בלבנה**. קריאת התסריט של הסרט, לרבות הגרסאות המוקדמות שלו, מגלה

* אלעד וקסלר הוא חוקר של היסטוריה תרבותית. הדוקטורט שלו עסק בן אמוץ, עמוס קינן, אורי זהר והבוהמה התל-אביבית בשנות השישים והשבעים. הוא הפיק את הסרט **ליידי טיטי** (אסתי עלמו וקסלר, ישראל, 2018) וביים את הסרט הקצר **דמסלה שלי** (2006). תודה רבה לפרופ' נורית גרץ על הגרסאות השונות של תסריט **חזר בלבנה**, ולאסף טל על ההערות והרעיונות שסייעו לשפר את המאמר.

¹ **חזר בלבנה**, אורי זהר (ישראל, 1965).

² ראו: תום שגב, **1967: והארץ שינתה את פניה** (ירושלים: כתר, 2005), 23; אלה שוחט, **הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה** (תל אביב: ברירות, 1991), 187–188; ג'אד נאמן, "המודרניים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה", בתוך **מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי**, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998), 9–32; רנן שור, "החוויה הקולנועית – הבבואה הצברית בסרטיו של אורי זהר", **קולנוע** 15–16 (1978); מירי טלמון, **בלוז לצבר האבוד: חברות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי** (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2001), 90.

³ אריאל שוייצר, **הרגישות החדשה: קולנוע ישראלי מודרני בשנות השישים והשבעים** (תל אביב: בבל והאוזן השלישית, 2003), 87. שוייצר מאמץ את הראייה שהציג ג'אד נאמן במאמרו שהוזכר לעיל "המודרניים: מגילת היוחסין של הרגישות החדשה".

⁴ שם, 20–21.

שהוא עבר שינויים רבים במהלך תקופת העבודה עליו, ושהסרט שצולם נאמן ברובו לתסריט הסופי. מאמר זה בוחן גרסאות שונות של התסריט שכתב עמוס קינן, וחושף כיצד השינויים בנושאים והתמות שקינן שאף לעסוק בהם הפכו תסריט ריאליסטי למדי – שעוסק בשני עולים המגיעים לישראל – ליצירה סוריאליסטית ואקספרימנטלית אשר נותרה ייחודית ויוצאת דופן בהיסטוריה של הקולנוע המקומי.

להלן הגרסה המוקדמת ביותר לקווי העלילה הראשוניים של הסרט, שאותה בארכיונו הפרטי של קינן:

כאן תקום עיר

1. אניה של עולים מגיעה לחיפה. העולים יורדים בכבש, ומוכנסים לחדר מיון. הם נבדקים על ידי פרודיוסר אמריקאי, עם סיגר ענקי בפה, המחלק אותם לסוגים: קאובוי, אפאש^[5], קלפן מקצועי, נוכל או סתם לא מוכשר. אלה הבלתי מוכשרים נשלחים להתישבות חקלאית. לצלניק ומזרחי יש מזל גדול – צלניק נבחר להיות קאובוי. מזרחי הנו אפאש. שולחים אותם לעיר הסרטים החדשה שתוקם בנגב.
2. צלניק ומזרחי רוכבים בערבה. הם לא טפשים. לכל אחד מהם יש באוכף דוכן מתקפל. סרטים או לא סרטים, הם הביאו אתם מחוץ לארץ את מקורות הפרנסה שלהם. הם מגיעים ברכיבה עד הרחוב הראשי של עיר הבוקרים... עוקפים את המסבאה, קושרים את הסוסים, ומקימים מהר את הדוכנים שלהם.⁶

הרעיון הראשוני של קינן היה לספר על שני עולים (צלניק ומזרחי) המגיעים לישראל באונייה ונשלחים על ידי מפיק אמריקאי לשחק בסרט שיצולם בעיר הסרטים בנגב. בהגיעם לאתר הצילומים הם מקימים דוכנים. בגרסה מאוחרת יותר של "כאן תקום עיר" המפיק נקרא סם גולדשמיט והוא מחפש רקע לסרט על ישראל. הוא מחליט ליצור סרט

⁵ הכוונה לבן השבט הילידי האפאצ'ים – מי שנקראו "אינדיאנים" בעברית של אותה תקופה.

⁶ עמוס קינן, **כאן תקום עיר – גרסה 1 של חור בלבנה**, מתוך תיקיית הגרסאות השונות של הסרט בארכיונו הפרטי של קינן. קבעתי את סדר כתיבת הגרסאות המשוער על פי סדר הופעתן בתיקייה ועל פי ההיגיון, שכן אף אחת מהן אינה מתוארכת. נראה שהסדר שבו היו מונחות בתיקייה הוא סדר כתיבתן – הגרסה האחרונה למעלה והראשונה בתחתית התיקייה. ניתן לראות כיצד רעיונות וקווי עלילה מתפתחים וחלקם נזנחים עד הגרסה הסופית – תסריט הצילומים. אני מודה מעומק ליבי לפרופ' נורית גרץ, שאפשרה לי לקרוא בגרסאות השונות של התסריטים בארכיונו הפרטי של קינן ז"ל. כיום התיקיה עם הגרסאות השונות **לחור בלבנה** נמצאת במכון גנזים.

על צלניק ומזרחי, על הקמת עיר במדבר, על קיבוץ גלויות. רעיון מרכזי זה, על מפיק אמריקאי המחליט לצלם סרט על שני חלוצים בעלי דוכנים במדבר, מתפתח בגרסאות הראשונות של התסריט. באחת הגרסאות שני שחקנים אמריקאים מובאים בהליקופטר כדי לגלם את דמויותיהם של צלניק ומזרחי. בגרסה מאוחרת יותר, במקום שיגיע מפיק אמריקאי ("פרודיוסר"), כך מקפיד קינן לקרוא לדמות הנכלולית עם הסיגר) וירצה לעשות סרט על צלניק ומזרחי, או פרודיוסר שדורש סרט ציוני חלוצי – צלניק הוא שהוגה את הרעיון לעשות סרט. הוא עוזב את מזרחי לבד עם הצופים באולם הקולנוע (מזרחי נבוך ומתחיל לספר בדיחה ארוכה ומסורבלת כדי להעביר את הזמן), ואז חוזר במסוק עם פרודיוסר, במאי, צלם, כוכבת קולנוע וגם מיניסטר. בגרסה מאוחרת עוד יותר, צלניק ומזרחי הופכים למפיק והבמאי של הסרט-בתוך-סרט שבו אנו צופים.

בגרסאות המוקדמות של התסריט קינן בחר, כאמור, בכותרת "כאן תקום עיר". לאחר מכן שינה את שם הסרט ל"בואו נעשה סרט", ובסופו של דבר בחר ב"חור בלבנה". שינויי השם מסמנים את הפיכת התסריט ליותר ויותר סוריאליסטי, ופחות קשור במציאות החברתית, הכלכלית והפוליטית של תקופתו. כבר בגרסה הראשונה של "כאן תקום עיר" נכלל אירוע הקמת שני הדוכנים במדבר על ידי צלניק ומזרחי, שיופיע בכל שאר הגרסאות, אם כי מזרחי – עד הגרסאות האחרונות ממש – מוכר סטייק, ולא לימונדה כמו צלניק. באחת הגרסאות צלניק מעלה רעיון להקים עיר סרטים (ובגרסה מאוחרת לזאת, הרעיון משתנה, כאמור, ל"לעשות סרט"). בגרסת "כאן תקום עיר" היה עיסוק בסוכנות היהודית ובעולים הנשלחים לנגב, אך עיסוק זה נזנח בהמשך. המפיק והבמאי היו דמויות שמגיעות לעולמם של צלניק ומזרחי ויוצרות סרט, וצלניק ומזרחי נשארו אנשי שוליים שמוכרים גוזו וסטייק, ניצבים בקולנוע. בגרסה הבאה, שבכותרת נכתב "Let's Make a Film" ו"בואו נעשה סרט", נשאר מפיק נכלולי שמנסה להשפיע על התכנים כדי לקבל כסף מהמדינה (ולכן דורש סרט ציוני חלוצי), אולם צלניק ומזרחי כולאים אותו ומתחילים לקחת את הכסף הזה לכיסם. בגרסת **חור בלבנה** כבר אין מפיק חיצוני או במאי שמביא איתו כוכבת, אלא כאמור צלניק ומזרחי נעשים לבמאי ולמפיק של הסרט. עלילת המפיק הדורש את הפקתו של סרט ציוני חלוצי נזנחת בשלמותה, אולם צלניק עצמו מקבל את הסיגר בסרט שצולם, והופך למפיק ובמאי השיכור מכוחו לעצב את המציאות. נעלמת גם דמותו של הפקיד הממשלתי מגרסת "בואו נעשה סרט" המוקדמת, שמגיע בהליקופטר או במכונית שחורה ודורש סרט ציוני, אולם הסרט הציוני שהוא דרש לצלם מופיע בגרסה פארודית, הלוועגת לקולנוע הישראלי הציוני שקדם ל**חור בלבנה** – הסיום, שבו מוקמת העיר במדבר, יכול להיחשב כאותו סרט ציוני שהפקיד דרש לצלם (ועל כך בהמשך).

שינויים רבים הוכנסו בתסריט ככל שהתפתח לאורך הזמן; בהמשך אבקש לעמוד על המגמות העיקריות העולות מקריאת הגרסאות השונות שלו.

מריאליזם לסוריאליזם

אחד השינויים הבולטים שחלו בתסריט, כאמור, הוא מעבר מקו עלילה ריאליסטי במידה מסוימת לתסריט מופשט יותר, שהתרחק מן המציאות שבה חיו הצופים הישראלים באמצע שנות השישים. הסוכנות היהודית, עולים חדשים, מפיק אמריקאי שעושה סרט על ישראל, פקידי ממשלה, נציגי מפלגת השלטון ומפלגות אחרות – כל אלה נעלמו לבסוף מהתסריט לטובת סיפור עלילה סוריאליסטי, שגם אם ניתן למצוא בו עיסוק בהיבטים מסוימים של המציאות הישראלית, וביקורת מושחזת על הציונות הסוציאליסטית והפרויקט הציוני, הוא נותר רחוק מרחק רב מעיסוק מציאותי יותר בחברה הישראלית כפי שהציג למשל הסרט **סאלה שבת**,⁷ שיצא שנה לפני **חור בלבנה**. גרסאות התסריטים הלכו ונעשו מנותקות מהביקורת החברתית-פוליטית שאפיינה את כתיבתו של קינן בשנות החמישים, השישים והשבעים. כל אותן דמויות שנעלמו הן תוצאה ישירה של הניתוק שחל בתסריט בין המציאות החברתית לעלילת הסרט, ועימן נעלם גם חלק לא מבוטל מהקטעים ששיקפו את דעותיו של עמוס קינן ואת הביקורת שרצה להעביר על נושאים שונים; מכל אלה לא נותר זכר בגרסה הסופית של התסריט.

כך למשל, נעלמה הדמות של פקיד הממשל שבאמצעותה ביקר קינן את השליטה בתכנים שהקולנוע הישראלי עוסק בהם. נעלמו גם נציגי המפלגות שהיו מוכנים לשלם לצלניק עבור סרט שיפאר את המפלגות, וכן דמותו של המפיק האמריקאי שמביא כוכבים מהוליווד לגלם את העולים החדשים צלניק ומזרחי, שיכול היה להתפרש כדמות שמבטאת ביקורת על יהדות ארצות הברית, ביקורת על התרבות ההוליוודית המזויפת ואף ביקורת על השיטה הקפיטליסטית של יצירת סרטים. כך גם השוטר העברי שרושם דוח על הקמת קיוסק ללא רישיון למזרחי, אבל לא לצלניק, ובכך מבטא את אפליית המזרחים,⁸ וכך גם מעפילים ושוטר בריטי.

היעלמותן של דמויות אלה אולי נובעת כאמור מהאופי הסוריאליסטי המתגבש של התסריט, אך סיבה אחרת יכולה להיות – זוהי רק השערה – שקינן צפה ב**סאלה שבת** והבין שאפרים קישון כבר ביקר את המנגנון הציוני

⁷ **סאלה שבת**, אפרים קישון (ישראל, 1964).

⁸ עמוס קינן, **בואו נעשה סרט**, עמ' 5, סצנה 17.

המסואב, את יחסו למזרחים ולעולים החדשים, את הקשר עם הנדבנים האמריקאים והיחסים עם יהדות ארצות הברית. ייתכן שקינן הבין שאין טעם להגזיך את פקידי השלטון וללעוג להם אחרי שקישון כבר עשה זאת ביד אומן. קינן כתב את התסריט **לחור בלבנה** לאורך 1963 ו-1964. ממכתב שכתב לו אחיו אלי קינן מפריז עולה שבינואר 1964 כבר היה לאל ידו לקרוא גרסה מתקדמת למדי של התסריט ולחוות את דעתו עליה.⁹ הקרנת הבכורה של **סאלה שבתי** התקיימה ביוני 1964 – כלומר מהבחינה הכרונולוגית, ייתכן שהסרט השפיע על הבחירות של קינן לגבי **חור בלבנה**. מעניין לציין שאורי ש' כהן בחר לדון ב**חור בלבנה** וב**סאלה שבתי** ומצא ש"שני הסרטים, במקביל לספרות התקופה, מעלים ייצוגים של המודחק בתרבות הישראלית של זמנם (מזרחים, ערבים, ניצולים), ובכך הם מכניסים אותם אל תוך המבט הישראלי ובה בעת מנכסים אותם אליו".¹⁰ מקריאת הגרסאות הראשוניות של **חור בלבנה** עולה שמבחינת הנושאים והביקורת ששני התסריטאים בחרו לעסוק בהם – ייתכן שהדמיון בין הסרטים, אילו היו מצלמים גרסה מוקדמת יותר של תסריט **חור בלבנה**, היה רב עוד יותר.¹¹

נראה שלפני התפנית לכיוון הסוריאליסטי, קינן תכנן לעסוק בתסריט באותם נושאים שביקר בכתובתו הפובליציסטית במשך השנים. אנו מוצאים בגרסאות המוקדמות ביקורת על סוגיות שהפריעו לקינן במדינת ישראל ושהרבה להתבטא נגדן, למשל הכוח של הממסד הדתי היהודי להשפיע ולהתערב בחיי האזרחים. באחת הגרסאות המוקדמות של "כאן תקום עיר"¹² מגיע רב לעיר הסרטים ודורש להכשיר את כל המטבחיים והמסעדות במקום, ולא – יחרימו היהודים באמריקה את הסרט. סם גולדשמיט המפיק נכנע, והרב קובע את משכנו במקום. קינן גם הרבה

⁹ מכתב מאלי קינן לעמוס קינן, 20 בינואר 1964, מתוך תיקיית הגרסאות השונות של **חור בלבנה**.

¹⁰ אורי ש' כהן, "דרך חור בלבנה, עין לציון צופיה: סאלה שבתי וחור בלבנה", **אות** 2 (אביב 2012): 25. הדיון בשני הסרטים האלו יחדיו החל כבר ב-1979, אז פרסם ג'אד נאמן את המאמר "דרגה אפס בקולנוע", שבו הוא מתאר את לידת הקולנוע הישראלי כ"לידת תאומים": **סאלה שבתי** העממי והולגרי ומולו **חור בלבנה** האיכותי והאומנותי; ראו: ג'אד נאמן, "דרגה אפס בקולנוע", **קולנוע** 5 (1979): 20–23. גישה זו באה לביטוי אחריו אצל ניצן בן-שאול, שראה ב**סאלה שבתי** וב**חור בלבנה** לידה של שתי צורות קולנועיות שונות, "סרטי בורקס" ו"סרטים אישיים"; ראו: ניצן בן שאול, "הקשר הסמוי בין סרטי הבורקס לסרטים האישיים", בתוך **מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי**, ערכו נורית גרץ, אורלי לובין וג'אד נאמן (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1998), 128–134.

¹¹ הדמיון אינו מסתכם בכך ש**סאלה שבתי** והגרסאות המוקדמות של **חור בלבנה** עסקו ביחס המדינה לעולים החדשים ובהסתגלות העולים למנגנון הישראלי. באחת הגרסאות של "כאן תקום עיר" נכתב כי "האפשים מכריזים שביתה בגלל הפליה לרעה בעניין השיכונים – הקואוברים קיבלו בתים חדשים שפחתיים" (עמוס קינן, **כאן תקום עיר**, גרסה עם הכיתוב "תסריט מאת עמוס קינן" מתחת לכותרת, סצנה 12, עמ' 1). האפשים והקואוברים הם עולים חדשים שקיבלו תפקידים בסרט ונשלחו לנגב על ידי הסוכנות היהודית. כזכור, שאיפתו המרכזית של סאלה היא דירה בשיכון החדש. שני התסריטאים, קישון וקינן, בחרו באותה תקופה לעסוק בעולים החדשים הנאבקים לזכות בדירת שיכון.

¹² עמוס קינן, **גרסה שבה לא כתוב ליד "כאן תקום עיר" בכתב יד "בואו נעשה סרט"**, ללא תאריך.

לכתוב נגד הסיאוב והשחיתות שבמערכת השלטונית. באחת הגרסאות נציגי המפלגות משלמים לפרודיוסר האמריקאי (ובגרסה מאוחרת יותר – לצלניק, שמקבל על עצמו את תפקיד המפיק) כדי שיציג את ההישגים שלהם בסרט. העיסוק בכוחם של הדתיים לכפות את רצונם ובסיאוב המערכת הפוליטית לא שרד בגרסה הסופית של התסריט מכיוון שבשלב זה הפך אותו תסריט לדבר-מה הזוי, סוריאליסטי וחסר עוגן במציאות עד כדי כך שעיסוק בנושאים אלה היה יוצר חוסר התאמה עם העולם המטורלל, חסר החוקים וההיגיון, שמציג הסרט. היבט נוסף של הפנייה לסוריאליזם הוא בהזרה של המציאות הישראלית, שאפשרה להעלות ביקורת עמוקה ואפילו קיומית ביחס למפעל הציוני, כזו שלא ניתן למצוא בסאלח שבת. רנן שור מחמיא לחור בלבנה על כך שבצד החידושים הסגנוניים בו, היה גם "הסרט הישראלי הראשון שדחה את ההתייחסות [ה]אקטואלית-הסטורית-דוקומנטארית למציאות הישראלית".¹³ מעניין לציין שהגרסאות המוקדמות של התסריט דווקא הכילו התייחסויות אקטואליות למציאות הישראלית, ושרק לקראת התסריט הסופי קינן הצליח להינתק לגמרי מהמציאות הישראלית הממשית ולעסוק במיתוס הציוני באופן שונה לחלוטין מכל סרט שנוצר לפני חור בלבנה ואחריו. אם זהו וקינן היו מצלמים את אחת הגרסאות המוקדמות של התסריט, ייתכן שהתוצאה לא הייתה כה ייחודית.

התערבות ממשלתית בתוכן הסרט

בגרסאות המוקדמות של התסריט היה עיסוק מפורש באופן שבו הממשלה מתערבת בתוכני הקולנוע הישראלי, משפיעה עליהם וקובעת אותם; נציגי הממשלה מודעים לכך שהמפיק נואש למימון הסרט, ולכן יכולים לדרוש כי הסרט יהיה ציוני וחלוצי. בגרסה שבה נכתב בראש העמוד בכתב יד "Let's Make a Film", מגיע פרודיוסר (כך במקור) לראות רשס (Rushes – צילומים מהסט עוד לפני שעברו עריכה). כשהוא רואה את הרשס הוא צורח על כולם שהם מפורטים, מכיוון שקיווה לקבל המחאה על סך מיליון ל"י, מימון הממשלה להקמת עיר הסרטים. צלניק ומזרחי "שמים את המפיק בשבי". צלניק מגלם את הפרודיוסר, עם סיגר ארוך. הם מביימים סצנה חלוצית בהשתתפות הכוכבים הבין-לאומיים שהובאו עבור צילומי הסרט, ו"הגדולים" מתרגשים וחותרים על הצ'ק. בגרסה הבאה של התסריט הביקורת עוד יותר מפורטת ובוטה:

¹³ שור, "החוויה הקולנועית". שור הספיק לעבוד כעוזר במאי של זהר בסרטו האחרון לפני שחזר בתשובה.

19) מגיע פקיד ממשלתי ואומר שצריך לראות דברים אחרים – צריך לראות על הרצל, סרט על חי הקיבוץ, סרט על מלחמת הקוממיות, סרט על השואה, סרט על גאולת קרקע וכו'. מזרחי הופך להרצל – נשען על גשר ואומר "אם תרצו אין זו אגדה" [...]

22) שביתה, הפועלים דורשים תסריט. נוחת הליקופטר, יוצא הפקיד הממשלתי ומוסר לצלניק תסריט. שם התסריט כאן תקום עיר.¹⁴

סצנת בניית העיר שאנו מכירים **מחור בלבנה** היא בעצם הסצנה שהפקיד הממשלתי כתב ליוצרים צלניק ומזרחי. הממשלה מכתובה לקולנוענים במה יעסקו סרטיהם.

אם כן, גרסאות מוקדמות של התסריט עסקו בכך שהממשלה היא שממנת את הסרט (או את עיר הסרטים/מערבונים), ולכן היא מכתובה תוכן חלוצי וציוני. קינן הרבה לעסוק בכתיבתו בסיאוב הציוני ובשליטה של השלטון בתכנים אומנותיים וביוזמות כלכליות; אולם ביקורתו הישירה על התערבות הממשלה בתוכני הקולנוע המקומי, שניכרת בבירור בסצנה שבה הפקיד הממשלתי נותן לצלניק תסריט, או בסצנה שבה אותו פקיד מורה לצלם סרט על הנושאים הציוניים המוכרים (קיבוץ, שואה, קוממיות) – לא הגיעה לגרסה הסופית של התסריט. בסרט נותרה פארוזיה עוקצנית על הפאתוס, הטרמינולוגיה והלהט הציוני שעבר זמנו, שבאה לידי ביטוי בצורה הטובה ביותר בסיקוונס בניית העיר במדבר, לקראת סוף הסרט. אנו חוזים בעיר מוקמת במדבר על ידי פועלים שריריים שבעי רצון – אסתטיקה שנועדה להזכיר סרטי תעמולה ציונית. במהלך בניית העיר נשמע נאום נרגש ומרובה קלישאות של מנהיג ציוני. למעשה הסיקוונס של הקמת העיר במדבר יכול להיחשב לאותו תסריט בשם "כאן תקום עיר" שהפקיד הממשלתי נתן לצלניק. **חור בלבנה** לועג לסרטי התעמולה הציוניים ולפאתוס הציוני-סוציאליסטי שאפיין אותם; אף שאינו מבקר באופן ישיר ומפורש את ההתערבות הממשלתית בתכנים המוצגים בקולנוע הישראלי,

¹⁴ עמוס קינן, **בואו נעשה סרט, גרסה באורך 7 עמודים**, ללא תאריך, עמ' 5-7.

הסרט נתן השראה ליוצרים רבים בכך שסטה מהנרטיב הציוני המוכר שאפיין רבים מהסרטים הישראליים שנוצרו עד אז.¹⁵

היחס לגלותיות

כידוע, קינן היה חלק מ"התנועה לגיבוש הנוער העברי", הידועה יותר בשם "הכנענים". תנועה זו דגלה בהתנתקות מהמסורת היהודית-גלותית. אף על פי שכתב את התסריט **לחור בלבנה** לאחר שהות של שמונה שנים בפריז,¹⁶ קינן שימר את רגש העליונות שלו כלפי יהדות הגולה ואת הזלזול בה ובתכונות שראה כגלותיות.¹⁷ יחסו השלילי מתבטא בגרסאות השונות של התסריט בכמה קטעים שבהם הוא לועג ליהדות הגלותית. באחת הגרסאות, צלניק מגיע לארץ ומראה לפקיד הנדהם 25 דרכונים שונים הנושאים את השם שלו. הוא מסביר: "מה יש, אני אזרח העולם". קינן מאמץ בקטע זה את הביקורת כלפי היהודים על כך שהם קוסמופוליטיים וחסרי לאומיות ושייכות למקום מובחן. ייתכן שהוא מושפע מהראייה הציונית השלילית, הספק-אנטישמית, של היהודי הגלותי כאזרח העולם. הזכרנו כבר שבכל הגרסאות של התסריט צלניק ומזרחי מקימים דוכנים באמצע המדבר (או עיר הסרטים) ומנסים להמשיך

¹⁵ רנן שור כותב כי **בחור בלבנה** ולאחריו **בשלושה ימים וילד** "פרץ זוהר דרך לדור חדש של קולנוענים". באותו מאמר שור מכנה את **חור בלבנה** אקסודוס של הקולנוע הישראלי "ומייחס לסרט את היווצרות הזרם של הקולנוע האישי (שור, "החוויה הקולנועית").

¹⁶ לפני הגיעו לפריז התגורר קינן במשך כמה חודשים בלונדון. קשה לקבוע אם הגיע לפריז ב-1954 או רק ב-1955. השהות בפריז נמשכה כנראה שמונה שנים, מכיוון שקינן לא היה בעיר במשך רוב שנת 1954, אם לא כולה, וב-1963 כבר חזר לארץ.

¹⁷ על הדעה השלילית של קינן על הגלות ועל הגלותיות כתכונה ניתן ללמוד רבות מכתבתו הפובליציסטית. דוגמה לבזו ולזלזול שלו כלפי המנהיגות הישראלית, שתפס כגלותית, ניתן לראות בדברים שכתב על בן-גוריון; הלה, לאחר שכבר פרש מראשות הממשלה והתגורר בשדה בוקר, טען בריאיון בעיתון **הבוקר** שאילו דיין היה רמטכ"ל מלחמת העצמאות, ייתכן שגבולות הארץ היו נראים אחרת וישראל הייתה מגיעה להישגים צבאיים גדולים יותר ("ב.ג.: אפעל לשינוי שיטת הבחירות ללא התחשבות באף אחד", **ידיעות אחרונות**, 6 במרץ 1964, עמ' 1).

על כך כתב קינן בלוגו: "וחבל מאד שמפקדי הצבא נשמעו לפקודות שלי ועצרו את התקדמותם ואף נסוגו. הם לא היו צריכים לשמוע לי – כי מה אני מבין בצבאית? בפלונסק לא למדנו על זה... וחבל מאד שאנשים נזכרים בי היום ושמים לב למה שאני אומר – או שלא יתנו לי לפתוח את הפה, או שלא ישימו לב ולא יגיבו!" (עמוס קינן, "אלה וקוץ בה: חבל, חבל, חבל", **ידיעות אחרונות**, 9 במרץ 1964, עמ' 3).

קינן מפגין זלזול גמור בבן-גוריון, שעדיין נהנה באותה עת מהילה של מנהיג שכל משפט שלו מפורסם בעמוד הראשון בכל העיתונים. העובדה שבן-גוריון נולד בפלונסק ושהוא תוצר של הגלות שוללת ממנו, על פי קינן, כל הבנה בענייני צבא. בשנים 1950–1952 כתב קינן את הטור "עוזי ושות", שהתפרסם בעיתון **הארץ**; גם שם ניכר תיעוב לכל מה שהוא גלותי. ברשימה "פרס קרית ביאליסטוק" (מ-19 במאי 1952), למשל, קינן מפרט רשימה של סופרים בעלי שמות גלותיים (איישישוקר, טליתמכר ועוד) שמקבלים פרס על סיפורים שכתבו במאה ה-19 (תרנ"א, 1890) או בתחילת המאה ה-20 (תרס"ב, 1902), ובסוף הרשימה, בפרס של 1 ל"י זוכה סופר, כנראה צבר, שלחם במלחמת העצמאות, על סיפורו "משלט 303". כלומר, ועדת הפרס בעלת השם הגלותי מעניקה פרסים לסופרים גלותיים שכותבים במיטב המסורת היהודית הגלותית, ואילו לצבר מעניקה פרס אחרון ועלוב; עמוס קינן, **בשופים ובעקרבנים: מבחר עוזי ושות'** (תל אביב: הוצאת ישראל, תשי"ג), 181.

בעיסוק הגלותי כל כך – מסחר. כך לדוגמה בסיום הגרסה של "בואו נעשה סרט" שבה צלניק ומזרחי מקבלים תסריט לצילום מהפקיד הממשלתי:

סיום סצנה 22: [...] צלניק מצדיע למטוסים ולטנקים. צלניק נבחר להיות ראש הממשלה. מזרחי הנשיא. הם עוברים ברחובות יחד במכוניות פתוחות במסע נצחון.

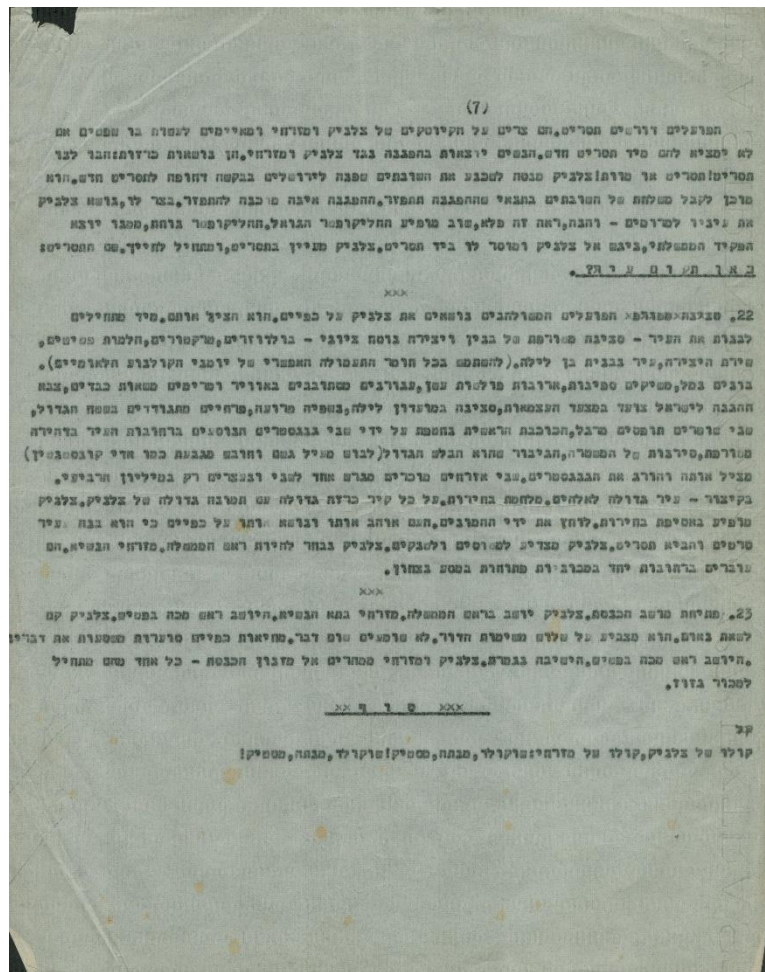
23. צלניק נואם בכנסת. לא שומעים שום דבר. מחיאות כפיים סוערות. היושב ראש מכה בפטיש. הישיבה נגמרה. צלניק ומזרחי ממהרים אל מזנון הכנסת. כל אחד מהם מתחיל למכור גוזז.

סוף

קולו של צלניק, קולו של מזרחי: שוקולד מנתה, מסטיק! שוקולד מנתה, מסטיק!¹⁸

קינן רומז שהיהודים אומנם הקימו מדינה וזכו בריבונות, אך הם נשארו סוחרים זעירים המחפשים פרנסה. אף שצלניק הוא ראש הממשלה ומזרחי הוא הנשיא, הם מונעים על ידי מנטליות גלותית של סחר-מכר. הריבונות, המדינה, השליטה בגורל, הצבא, הדגל וההמנון לא משנים כלום – אי אפשר להוציא את המנטליות הגלותית מהיהודים, גם אחרי שהפכו לישראלים. דרך נוספת להבין את סוף הגרסה הזו היא לראות בה טענה שכלל היהודים, מהפשוטים ועד מנהיגי הפרויקט הציוני, אינם יכולים להימלט מן המנטליות הגלותית.

¹⁸ עמוס קינן, *בואו נעשה סרט, גרסה באורך שבעה עמודים*, עמ' 7.



עמוד 7 ואחרון של גרסת "בואו נעשה סרט, גרסה באורך שבעה עמודים", שבה צלניק נבחר לראש ממשלה ומזרחי לנשיא. באדיבות מכון גזנים. תודה לפרופ' נורית גרץ על אישורה להציג את העמוד

קינן ראה במנהיגים הישראלים בשנות השישים "שועלים זקנים"¹⁹, אנשים שהגולה עיצבה, ולכן אינם מנהיגים מרשימים ואמיצים שאחריהם צריך ללכת. על בן-גוריון כתב, כאמור, שאינו "מבין בצבאיות" שכן הוא תוצר של הגלות. ועל ראש הממשלה לוי אשכול כתב בטור שפרסם ב-1968, לאחר דיון בכנסת על בעיית הפליטים שבו אשכול לא קיבל אף אחת מההצעות: "לוי אשכול היקר, קראתי את נאומך בכנסת שבו הודעת שישראל לא תעשה שום דבר לפתרון בעיית הפליטים הערבים [...] אינני גאה בך, ומבקש ממך בכל לשון של בקשה לא לדבר יותר

¹⁹ הוא מתאר אותם כשועלים זקנים "הנלחמים על כוח בירושלים, המנסים להתעלות אחד על השני בהצהרות רברבניות שהם מכריזים לעולם"; Amos Kenan, *Israel – A Wasted Victory* (Tel Aviv: Amikam, 1970), 101.

בשמי".²⁰ הדברים הקשים הביאו למשלוח מכתבי מחאה של קוראים, שהביעו זעם על כך שקינן הרשה לעצמו לבקר בצורה שכזו את ראש הממשלה.²¹

קינן המשיך לעסוק במנהיגים, בביקורת עליהם וגם בהכרה בחשיבותם בסרט קצר שכתב וביים ב-1970, **שתי דקות ללא תקווה**.²² בסרט זה אדם חמוש ברובה (אריק לביא) יורה במטווח בפארק שעשועים במטרות שעליהן מופיעות תמונותיהם של ג'ון קנדי, סטאלין, דה-גול, ליאוניד ברז'נייב, ניקסון, גולדה ומאו דזה-דונג. הוא צולף בכולם ללא היסוס, ובסוף יורה במטרה שעליה תמונה שלו עצמו. ברגע שהוא פוגע במטרה זו הוא מתמוטט ומת, כאילו ירה בעצמו. בסרט זה מובעים הביקורת והתיעוב שהיו בקינן כלפי מנהיגי העולם וישראל, אולם גם ההבנה שחיסול המנהיגים הוא פגיעה באדם עצמו. האנושות זקוקה למנהיגים; אולי לא לאלה שהיו לה, אולם היא זקוקה למנהיגים שיקדמו אותה.

ביקורת על ההנהגה הישראלית מובעת גם בסצנת הקמת העיר במדבר **בחור בלבנה**. מנהיג כריזמטי נואם בפני פועלים (גם כאן מדובר באריק לביא) ומסית אותם נגד האויב. הטונים הצווחניים שאליהם קולו מגיע מזכירים את נאומיו של היטלר. הסיקוונס של הנואם הנלהב מזהיר מפני הידרדרות הציונות ללאומנות ושוביניזם. זהר התרחק מעיסוק מפורש בנושאים פוליטיים בסרטים שיצר לאחר **חור בלבנה**, ואילו קינן המשיך לעסוק בנושאים פוליטיים ובמנהיגות פוליטית בסרט הקצר שכתב וביים ובסרטים שפרסם ב**דיעות אחרונות**. אפשר להניח שזהר לא היה מגיע מיוזמתו, ללא התסריט של קינן ושיתוף הפעולה עימו, לעיסוק בנושאים אלה וליצירת סרט הלועג לציונות ולדרכה ומעלה שאלות עליהן.

קינן לא הסתפק בהצגת הגלותיות כדבר-מה בעל תכונות שליליות והגולה כמקום שממנו מגיעים יהודים ומנהיגים לא מוצלחים (או פגומים); הוא רומז בתסריט שהגלות היא גם מאיימת ומעוררת אימה. בתסריט הסופי של **חור בלבנה**, שעל פיו צולם הסרט, צלניק נשאר בלילה לבד במדבר, שם הוא שומע קולות ורואה חזיונות ביעותים; "דמות ענקית של ישיש עבות=זקן, במרחקים, על ראש הר תלול, צונחת בתנועה מועטת של ריקוד גרוטסקי".²³ הזקן הרוקד ריקוד גרוטסקי אינו מופיע בסרט עצמו, אולם פרשנות אפשרית לאותו ישיש המעורר בצלניק אימה היא

²⁰ עמוס קינן, "ראש הממשלה והפליטים", **דיעות אחרונות**, 18 באוגוסט 1968, עמ' 10.

²¹ Kenan, *Israel – A Wasted Victory*, 102; מתוך טור של קינן שפורסם ב-6 בספטמבר 1968.

²² **שתי דקות ללא תקווה**, עמוס קינן (ישראל, 1970).

²³ עמוס קינן, **חור בלבנה תסריט סופי**, סצנה 5, עמ' 2.

שהוא מסמל את יהדות הגולה. צלניק, שעבר למדבר כדי לברוא את עצמו מחדש כישראלי גאה וחסון, מתמלא פחד לנוכח דמותו של היהודי המזכיר לו את עברו הגלותי ואת הגלותיות שהיא חלק ממנו – חלק שמעורר בו אימה ופחד, ושהוא מנסה למחוק אותו, אך ללא הצלחה.

לעומת קינן, יחסו של זהר לגולה היה יותר אוהד, חם ומבין. ראו באילו חום ורכות – מהולה באלימות – הוא מגלם מורה לקרטה דובר יידיש בשבלול.²⁴ ייתכן שזו הסיבה שסצנת אימה זו, המציגה את יהדות הגולה כאיום על צלניק, לא נכנסה לסרט.

צלניק מתואר כדמות גלותית בתסריט הסופי (תסריט הצילומים) של הסרט: "הוא [צלניק] מתחיל לרוץ בזווית ישרות [...] כל חזותו והתנהגותו הם כשל יקה קפדן וזקן המבצע את תרגילי ההתעמלות היומיים מזה שלושים שנה".²⁵ בסרט צלניק אכן מבצע תרגילי התעמלות במדבר, אולם חזותו של זהר, המגלם אותו בסרט, והאנרגיות שהוא מקריין הן כה ישראליות וצעירות, עד שלא עולה אצל הצופים כל רושם שצלניק הוא יקה זקן.²⁶ נראה שקינן התכוון להדגיש את הזרות של צלניק היקה למדבר הישראלי. צלניק הוא עולה המנסה לברוא עצמו מחדש כישראלי, אולם בה בעת מתגעגע לתרבות אירופה שממנה הגיע, דבר המתבטא בהיקסמות שלו מהפסנתרנית שהוא ומזרחי מוצאים במדבר. ייתכן שמה שקינן ניסה להדגיש יותר מכול הוא שהגלותיות, אותו אוסף של מאפיינים ונטיות שראה באופן שלילי, היא חלק בלתי נפרד מהישראלי. שהרי צלניק, גם כאשר הוא עושה התעמלות במדבר וגם כאשר הוא מתפקד כראש ממשלת ישראל, אינו יכול להיפטר מהתכונות הגלותיות שמאפיינות אותו. מכיוון שהסצנה עם 25 הדרכונים, הסצנה עם הישיש המרקד והסוף של מכירת הגוזז בכנסת לא נותרו בתסריט שצולם, ומכיוון שהחזות והאנרגיות של זהר נתפסו אז והיום כשיקוף של כל מה שהוא ישראלי – הנושא של הגלותיות וההתמודדות של צלניק עם הזהות הגלותית שלו נדחקו לשולי הסרט.

²⁴ שבלול, בועז דוידזון (ישראל, 1970). אף שהיום הסצנה יכולה להיתפס ככזו המתארת תקיפה מינית, יש מידה רבה של אמפתיה לתרבות היידית באופן שבו זהר משחק את המורה לקרטה.

²⁵ קינן, חור בלבנה תסריט סופי, סצנה 6, עמ' 2.

²⁶ משה צימרמן, חוקר שהרבה לכתוב על זהר, מתאר אותו כ"אייקון רב עוצמה של התרבות הישראלית בכלל ושל 'הצבריות' העברית בפרט"; משה צימרמן, "הבמאי לבש שחורים: התבוננות מחודשת במכלול יצירתו הקולנועית של אורי זהר", בתוך קולנוע דרום: הגות וביקורת, ערכו ארז פרי ואפרת כורם (המכללה האקדמית ספיר, 2013), 114. קשה להאמין שצופי הסרט ב-1965 ראו בצלניק "יקה קפדן וזקן" כפי שתכנן קינן, מכיוון שזהר אינו מגלם אותו ככזה.

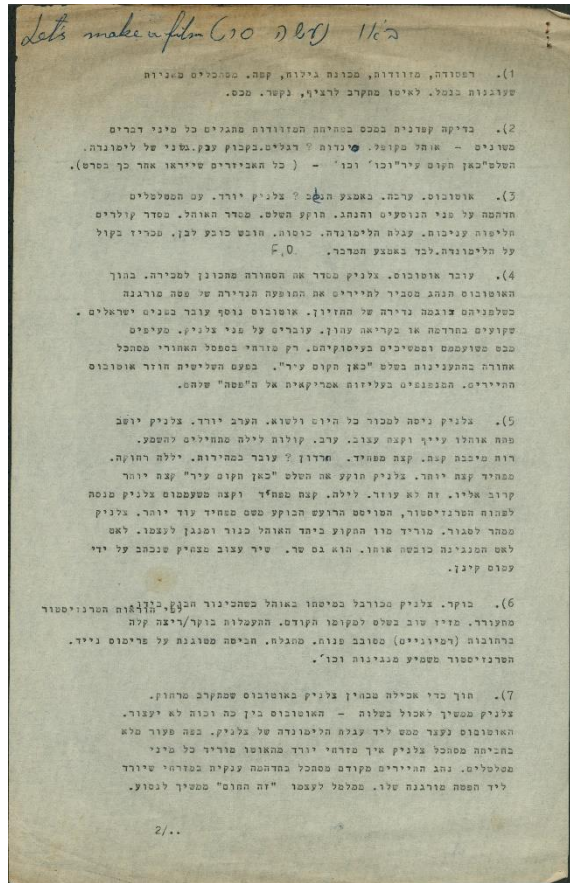
המהפך של צלניק

צלניק ומזרחי מופיעים בגרסה הראשונה של התסריט כנטולי סוכנות (Agency), כחסרי יכולת פעולה עצמאית. הם נשלחים על ידי הפרודיוסר לצילומים בעיר הסרטים בתפקידים שהוא הטיל עליהם. הם אומנם מחליטים להתחכם, להקים דוכנים ולמכור דבר-מה, אולם מישו אחר מחליט לאן ילכו ומה יעשו. בגרסה השנייה של "כאן תקום עיר" המפיק נקרא סם גולדשמיט והוא מחפש רקע לסרט ישראלי. הוא מחליט ליצור סרט על שני חלוצים בעלי דוכנים במדבר – צלניק ומזרחי. שני שחקנים אמריקאים מובאים לגלם אותם; כלומר מצבם של צלניק ומזרחי כה עלוב עד שאנשים אחרים מגלמים אותם בסרט שעוסק בהם. אולם דמויותיהם עולות מהשפל הזה בגרסאות הבאות. ככל שהגרסאות של התסריט מתקדמות, צלניק ומזרחי מקבלים יותר ויותר יוזמה פעילה, יותר שליטה על מהלך חייהם. באחת הגרסאות הפרודיוסר האמריקאי בעל הסיגר משתולל כאשר הוא רואה שהצילומים אינם ציוניים מספיק ברוחם, מכיוון שהוא חושש שלא יזכה למימון ממשלתי. המפיק צורח "כולכם מפוררים, אני הולך להודיע לגדולים [ממני הסרט] בטלפון על ביטול ההסכם". צלניק ומזרחי כולאים אותו, צלניק מתחפש למפיק עם סיגר בפה, הם מביימים סצנה חלוצית בהשתתפות הכוכבים הבין-לאומיים, וה"גדולים" מתרגשים מהסרט הציוני שיצרו וחותרים על הצ'ק לקול תרועות והבזקי מצלמות. צלניק ומזרחי מתחילים לקחת בעצמם כסף עבור צילומי הסרט.²⁷ צלניק מבין שאפשר לעשות מהסרט כסף ולוקח צ'קים של 100,000 לירות מכל מיני נציגי מפלגות תמורת צילום "ספריה מטעם המפלגה הסוציאל-ליברל-פועלית או מועדון לילדים פקידים של מפלגה אחרת".²⁸ לקראת סוף הסרט המפיק נמלט, המשטרה מגיעה, וצלניק אומר למזרחי לברוח ומארגן את התושבים לסצנה המונית של קבלת המשטרה בחיבוקים ונשיקות על ידי תושבי ירושלים הנצורה בתש"ח. ההשתתפות, כמובן, תמורת תשלום מיוחד.²⁹

²⁷ עמוס קינן, גרסת בואו נעשה סרט, *Let's Make a Film*, סצנות 22–30.

²⁸ שם, סצנות 34–37.

²⁹ שם, סצנה 46, עמ' 5.



גרסת "בואו נעשה סרט, Let's make a film", עמוד 1. באדיבות מכון גנזים. תודה לפרופ' נורית גרץ על אישורה להציג את העמוד

צלניק, העולה החדש שאחרים אומרים לו מה לעשות ולאן ללכת, לומד כיצד לתחמן את המערכת ולהרוויח כסף מסיאוב הממסד הפוליטי ומתאוות הפרסום והכוח של הפוליטיקאים הישראלים. בדומה לסאלה שבתי, גם צלניק לומד כיצד עובדת השיטה הישראלית ומה יש לעשות כדי להוציא מהמדינה כספים והטבות. גם במקרה זה, ייתכן שקו העלילה נשמת מהגרסאות הבאות משום שקישון כבר הראה כיצד עולה חדש לומד לעבוד על המערכת בסאלה שבתי, או משום שהסרט פנה בכיוון סוריאליסטי.

בגרסה הקרובה יותר לתסריט הצילומים של **חור בלבנה**, הרעיון להפקת סרט הוא של צלניק. הוא משאיר את מזרחי לבד עם הקהל ושב לאחר כמה דקות במסוק עם "מיניסטר, כוכבת הוליוודית, הפסיכיאטר שלה, צלמים, עיתונאים ופועלים שמקימים את עיר המערבונים"³⁰. בגרסה זו הפקיד הממשלתי דורש סרט בעל תכנים ציוניים

³⁰ קינן, **בואו נעשה סרט**, סצנה 18.

ואחר כך נוחת בהליקופטר ומוסר לצלניק תסריט בשם "כאן תקום עיר"; כלומר צלניק ומזרחי הם יזמי הסרט, אולם עדיין מכתיבים להם מה לצלם. בגרסה הסופית של **חור בלבנה**, התסריט שצולם, צלניק ומזרחי מחליטים ליד המדורה לעשות סרט על שני אנשים שמחליטים לעשות סרט;³¹ כלומר הם כבר לא צריכים את המפיק האמריקאי שייזום את הסרט, ולא את פקיד הממשלה שיכתיב להם אילו תכנים לצלם – הם שיוזמים ומצלמים את הסרט. הפרודיוסר, הפקיד, הבמאי שמביאים בהליקופטר – כל אלה נעלמים, וצלניק ומזרחי משמשים כמפיק וכבמאי של הפנטזיה שבה חוזים הצופים.

צלניק הופך עם התפתחות גרסאות התסריט מעולה חדש שכוחות חזקים ממנו משחקים בגורלו, למי שמתחפש לפרודיוסר האמריקאי, ולבסוף למפיק האמיתי ויזום הסרט; מניצב, הוא הופך (יחד עם מזרחי) למי שיוצר מציאות קולנועית ושולט בה. הסיגר שהיה בפיו של הפרודיוסר עובר לצלניק ונראה שהוא נהנה מהכוח העצום שניתן לו לקבוע אילו דמויות יפיעו על המסך ומה יהיה טיבן. אולם בד בבד קורה לצלניק ומזרחי דבר נוסף – מעולים חדשים שלומדים לתמרן בנבכי המסד הישראלי, הם נעשים לחלק מהמנגנון המסואב. הם שנאלצים להתמודד עם זעם המון הפועלות על כך שהן בהיריון כבר 11 חודשים;³² והם שנאלצים בסוף הסרט לשלם בחייהם על שאיפתם לברוא עצמם מחדש בישראל כישראלים בעלי גבריות מוכחת, ומחוסלים על ידי הפרש הדוהר – התגלמות הגבריות ששאפו להשיג.³³ כלומר, הניסיון לשלוט בגורלם ולהיות אנשים עצמאיים שקובעים את מעשיהם מעניק להם עוצמה וכוח, אולם גם מכלה אותם. הם הופכים ממי שנקלעו לגלגלי השניים של המכונה הציונית, למי שמנסים – כמו אותה תנועה – לברוא מציאות חדשה ולעצב אותה. אם בגרסאות מוקדמות צלניק למד מהפרודיוסר איך להיות נכלולי כדי לגייס כסף, בגרסה הסופית הוא עצמו הופך למפיק שיכור מכוח ועוצמה. בגרסה זו האשמה על השחתתו אינה נעוצה במציאות שסביבו ובהשפעת המפיק, אלא בשאיפותיו האישיות – להשיג את האישה הבלתי מושגת, ליצור סרט, להקים עיר באמצע המדבר. למעשה, מדובר בסיפור טוב ומהודק יותר מן הגרסאות שבהן צלניק והמפיק האמריקאי

³¹ עמוס קינן, **חור בלבנה תסריט צילומים**, סצנה 12, עמ' 6.

³² בגרסה מוקדמת יותר, "הפועלים דורשים תסריט. הם צרים על הקיוסקים של צלניק ומזרחי ומאיימים לעשות בו שפטים אם לא ימצא להם מיד תסריט חדש. הנשים יוצאות להפגנה נגד צלניק ומזרחי. הן נושאות כרזות: הבו לנו תסריט! תסריט או מוות!"; קינן, **בואו נעשה סרט, גרסה באורך שבעה עמודים**, סצנה 21, עמ' 7. ישנו מוטיב חוזר שלפיו ברגע שצלניק ומזרחי מנהלים את ההסרטה כמפיק ובמאי, ההמון (השחקנים, הפועלים, הנשים) מתמרד ויוצא נגדם.

³³ על הניסיון של צלניק ומזרחי להשיג גבריות, ניסיון שמביא עליהם את סופם, ניתן לקרוא בהרחבה במסה שכתבתי; אלעד וקסלר, "פנטזיות מיניות, פנטזיות לאומיות ופנטזיות גבריות *חזור בלבנה*", בתוך **במקום: יהדות, תרבות עברית, טריטוריה ומקום**, ערכו דביר צור ואריה ספונזיק (שדה בוקר: הוצאת אוניברסיטת בן-גוריון, אמור לצאת לאור במהלך 2023).

היו שתי דמויות שונות. קינן רצה – והצליח – לומר שהשאיפה הציונית לברוא יהודי חדש ולהקים מדינה באמצע המדבר תביא לסופו ונפילתו של אותו יהודי חדש-ישן. סופם המר של צלניק ומזרחי נגרם מהדחפים והיצרים שלהם עצמם, ולא ממערכת ציונית מסואבת או מפיק אמריקאי נכלולי שמשחיתים אותם.

מהתסריט הסופי – לסרט

השוואה בין התסריט הסופי של קינן לסרט שאנו מכירים מגלה שחלקים גדולים מהסרט נאמנים לתסריט הצילומים. השינויים המהותיים ביותר שביצע זהר היו הוספת סיקוונס הראיונות עם הנשים בקפה רוול והאודישנים המצולמים שנערכים לאותן נשים; קטעים שכיום קשה לצפות בהם בלי לחוש חמלה על הנשים שהסרט לועג להן, ושגם מקשים לעקוב אחר עלילת הסרט, שגם כך קשה להבנה. שינוי נוסף ביצע זהר בדיאלוג בין צלניק ומזרחי בלילה ליד המדורה. בדיאלוג המקורי כתב קינן:

מזרחי: שניים הולכים למדבר. הם פותחים קיוסקים, אחר כך הם שותים ויסקי ומשתכרים. וכשהם שיכורים, אז הם מחליטים לעשות סרט.

צלניק: על מה?

מזרחי: שאלה מצוינת. אז תשמע, הם מחליטים שיש להם רעיון מצוין. לעשות סרט על שניים שהולכים למדבר. אחד מגיע קודם, והשני מגיע אחר כך. שניהם שיכורים באמצע המדבר ולא קורה שום דבר, אז אחד אומר שנמאס שלא קורה שום דבר, למה לא לעשות סרט.³⁴

במקום הדיאלוג המשעשע הזה כתבו אברהם הפנר (מזרחי) ואורי זהר (צלניק) דיאלוג אחר במהלך הצילומים. קינן כעס על כך, אבל לא יכול לעשות דבר כדי לעצור זאת.³⁵

³⁴ קינן, *חור בלבנה תסריט צילומים*, סצנה 12, עמ' 6.

³⁵ על פי שיחה עם פרופ' נורית גרץ שהתקיימה ב-26 בפברואר 2021.

כמעט כל תסריט הצילומים של **חור בלבנה** צולם ומופיע בסרט שיצא לאקרנים; עם זאת השתרשה בקרב רבים התפיסה שאומנם קינן רשום כתסריטאי של הסרט, אך היצירה היא למעשה אלתור שאחראים לו בעיקר אורי זהר והשחקנים על הסט. בערך על הסרט בוויקיפדיה נכתב בעבר:

אורי זהר צפה בסרטו של הבמאי הניסיוני האמריקאי אדולפאס מקאס "הללויה לגבעות", שיצא לאור ב-1963, והושפע ממנו עמוקות. הוא החליט ליצור סרט אוונגרדי שבו ימוצה הרעיון ש"באמנות לתכנים אין חשיבות: ההתרחשות היא הקובעת". הוא יצר סרט חסר תסריט (כך מסופר, אף שנכתב תסריט עבור סרט זה בידי עמוס קינן) שבו הרעיונות להתרחשויות בסרט משמשים כמוטיב המרכזי.³⁶

התייחסות ל**חור בלבנה** כאל יצירה של זהר שנעשתה כאלתור, ללא תסריט, ישנה גם במקומות אחרים. מבקר הקולנוע יאיר רוה כתב: "חור בלבנה" הוא הצצה מרתקת אל תוך מוחו של זהר: מוח פרוע של יוצר חסר מנוחה, כריזמטי ונטול משמעת. למרות שעל התסריט חתום עמוס קינן ולמרות שדן בן אמוץ היה שותף ליצירה, רוב משתתפי הסרט מודים שתסריט של ממש לא היה, והסרט פחות או יותר אולתר כל בוקר מחדש".³⁷

בתוכנית הרדיו **פסטיבל כאן** שהוקדשה ל**חור בלבנה** נשאל ישראל גוריון, שמופיע בסרט, על הצילומים במדבר ואמר "הכול היה אלתור כזה". בהמשך אמר "מישהו אולי כתב איזשהו תסריט אבל הכול היה מאולתר".³⁸ שושיק שני, שהופיעה גם היא בסרט, סיפרה באותה תוכנית: "לא היה תסריט, לא קיבלנו כלום".³⁹

אם ניתן להסביר מדוע השחקנים אינם מודעים לקיומו או להשפעתו של התסריט, קשה יותר להבין מדוע חוקרי קולנוע רציניים הטילו ספק בכך שהסרט נעשה על פי התסריט שכתב קינן. עוד לפני כתבי הקולנוע ועורכי

³⁶ "חור בלבנה", ויקיפדיה, נערך לאחרונה ב-27 באפריל 2022,

https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%97%D7%95%D7%A8_%D7%91%D7%9C%D7%91%D7%A0%D7%94

המידע על כך בוויקיפדיה לקוח מכאן: איתי עמוס, "חור בלבנה", הקרנות 8 ביוני 2013, **ארכיון** – **בלוג על קולנוע**, 29 ביוני 2013.
³⁷ יאיר רוה, "כשאורי זהר רצה לעשות 'סאלח שבת'", **ליברל**, 12 ביולי 2015.

³⁸ "חור בלבנה: 'יצירת מופת ישראלית שמעטים ראו'", **פסטיבל כאן** – **הסכת רדיו**, דקות 20:38 ו-23:05,
<https://www.kan.org.il/Podcast/item.aspx?pid=9111>

³⁹ שם, דקה 40:59.

וויקיפדיה, חוקרי קולנוע מרכזיים וחשובים קבעו שלקינון הייתה השפעה מעטה על הסרט הסופי, מכיוון שאחרים היו שותפים לכתיבתו ומכיוון שלדבריהם הסרט מאולתר ואינו קשור כמעט לתסריט הכתוב. אלה שוחט קבעה: "חור בלבנה מבוסס על רעיון של זוהר עצמו, שגם ביים, ליהק, שיחק בתפקיד הראשי, פיקח על העריכה, ובו בזמן גם שיתף פעולה עם עמוס קינן (תסריט)";⁴⁰ בהערת שוליים המופיעה מעל המילה "תסריט" שבסוגריים כתבה שוחט: "הסרט שונה באופן דרמטי מהתסריט".⁴¹ אולם, כפי שראינו, הסרט אינו שונה באופן דרמטי מהתסריט ולמעשה הוא נאמן לו, בשינויים קלים. גם הטענה שהסרט מבוסס על רעיון של זוהר אינה מבוססת; כיצד ייתכן שקינן פנה לזוהר כדי לשתף פעולה ביצירת סרט, אם הרעיון לסרט היה של זוהר? ייתכן ששוחט, כמו חוקרים אחרים, הסתנוורה מאישיותו האנרגטית של זוהר, מדמותו הכריזמטית ומהמוניטין שיצא לו כיוצר קולנוע ייחודי ובלתי מתפשר. זאת נוסף על נטייתם של מבקרי קולנוע וחוקרים לייחס את מרב החשיבות לבמאים, שאותם הם רואים כיוצרים המרכזיים של הסרטים. דוגמה נוספת להמעטה בתרומתו וחשיבותו של קינן **לחור בלבנה** ניתן למצוא אצל יגאל בורשטיין, שכאשר הוא מציג בפעם הראשונה את הסרט הוא מציין בסוגריים: "1964, בימיו – אורי זוהר, תסריט – אברהם הפנר ועמוס קינן".⁴² מדוע הפנר מופיע כתסריטאי של הסרט? האם בגלל כמה שורות שהוא זוהר אלתרו על הסט? אריאל שוייצר חקר רבות את יצירתו של זוהר וכתב עליה. בספרו **הרגישות החדשה**, לכל אורך הפרק שדן **בחור בלבנה**, התייחס שוייצר לסרט כאל יצירה המביעה את כוונותיו של זוהר בלבד. למשל הוא כותב: "אורי זוהר יצר למעשה הקבלה בין הקולנוע ובין הציונות", ועוד לפני כן: "נראה לי שזוהר אינו תוקף את עצם האופי האוונגרדי והמהפכני של האידיאולוגיה הציונית, אלא בעיקר את הפיכתה בשנות השישים לגוף פוליטי, בירוקרטי ולעתים מושחת".⁴³ למעשה, כפי שעולה מקריאת התסריט הסופי והגרסאות השונות שהובילו אליו, רבים מהמסרים ומביטויי הביקורת המושחתת שקיימים בסרט (אם לא כולם) עוצבו על ידי התסריט של קינן. בסיום הספר מציין שוייצר כי תסריט לסרט נכתב על ידי עמוס קינן ואורי זוהר. שוייצר ויגאל בורשטיין (שהוסיף את אברהם הפנר כתסריטאי) בחרו להתעלם מהקדדיטים הרשמיים של הסרט, שלפיהם עמוס קינן לבדו כתב את התסריט.

⁴⁰ אלה שוחט, **הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג** (האוניברסיטה הפתוחה: רעננה, 2005), 187.

⁴¹ שם, 274, הערה 9.

⁴² יגאל בורשטיין, **פנים כשדה-קרב** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990), 102.

⁴³ שוייצר, **הרגישות החדשה**, 76.

קריאת תסריט הצילומים מלמדת שזהר צילם את הסצנות שכתב קינן, ושעלילת התסריט שכתב הועברה באופן מדויק למדי למסך הקולנוע. בניגוד לנאמר בפרסומים שנזכרו לעיל, לקינן הייתה השפעה רבה כתסריטאי שהגה את הרעיון לסרט לפני שזהר והוא צפו **בהללויה לגבעות**.⁴⁴ למרות כמה שינויים ותוספות, הסרט שיצא לאקרנים נאמן לתסריט שעליו הוא מבוסס.

על תהליך העבודה על התסריט ניתן ללמוד ממכתב ששלח קינן לזהר ב-25 בינואר 1964. מהמכתב עולה שקינן היה שולח לזהר גרסאות של התסריט, וזהר היה נותן לו הצעות לשיפור:

במכתב ששלחת לי, יש הצעה לקריינות, האומרת "כן, [י]כולנו להתחיל את הסרט גם כן, וכו'. אני מתנגד לכך, מהסיבה: זה כאילו יוצר אישיות שלנו, של יוצרי הסרט הזה, ואנו כאילו מופיעים בפני הקהל ישירות ומסבירים לו את עצמנו. למה לנו לעשות זאת ישירות, אם על ידי הגשת קומדיה מטורפת אנו מוכיחים שיכולנו להתחיל את הסרט כך, או כך, או כך, וזאת מבלי להפר את האשלייה שהסרט הוא מציאות חיה, ולא משהו המבוצע בידי בני אדם, בשר ודם, המודיעים על הבמה וממקמים את מעשיהם. יצירה, כמו יצירה אלוהית, אין להרהר אחריה [...] אני רוצה שכל מה שקורה בסרט שלנו, יקרה מסביב לפרוצס של הסרטות סרטים בעיר הסרטים.

ייתכן שקינן הצליח יותר מדי בניסיון – שעליו הוא מעיד במכתב – להעלים את עצמו כיוצר הסרט מהסרט עצמו; עד כי בחלוף השנים נדחק קינן ממקומו כתסריטאי הסרט ונטען כי לתסריט שכתב כמעט שלא היה קשר לסרט שצולם. ייתכן שהעיתונאים והחוקרים הושפעו מהעובדה שתפקידו של זהר כבמאי הסרט וכיוצרו מוצג ומודגש ברבות

⁴⁴ כך על פי שיחה עם פרופ' נורית גרץ שהתקיימה ב-26 בפברואר 2021; *Hallelujah the Hills*, Adolfas Mekas (USA, 1966); על ההשפעה העמוקה של **הללויה לגבעות** על **חור בלבנה** ישנה הסכמה בין כל החוקרים. ראו: משה צימרמן, **חור במצלמה: עיונים בקולנוע הישראלי** (תל אביב: רסלינג, 2003), 15; שוייצר, **הרגישות החדשה**, 82–85, 89–90.

מהסצנות בסרט, וגם בסצנות שבהן איננו רואים אותו, נוכחותו מאחורי המצלמה מועברת על ידי הוראות הבימוי שהוא נותן ונשמעות בפס-קול. זהר היה גם הרבה יותר פעיל ובולט במסע הפרסום של הסרט.⁴⁵

מחשבה רבה הושקעה בבנייתו ושכתובו של תסריט **חור בלבנה**. גם אם חלקים קצרים מהסרט אולתרו על הסט, גם אם צפייה בו יוצרת תחושה של התפרצות אנרגיות ספונטנית – רוב רובו צולם על פי התסריט שכתב קינן. ייתכן שהשחקנים לא קיבלו את התסריט, ושחלקים מההשתוללות בעיר הסרטים באמצע המדבר היו מאולתרים; אולם קריאה בגרסאות השונות של התסריט מגלה שקינן פיתח לאורך תקופה ממושכת את הרעיון של שני עולים המגיעים לארץ ונשלחים לאתר הסרטה, ותכנן לעסוק בנושאים שונים. אלה הלכו ונזנחו לקראת הגרסה הסופית של התסריט, שהייתה פרועה, סוריאליסטית וחדשנית.

חור בלבנה הוא סרט מתעתע; לרגעים הוא נראה כסרט נונסנס שמטרתו לבדר ולהצחיק, לרגעים הוא פיוטי, לרגעים – סאטירה חריפה, ויש רגעים שבהם נדמה שהסרט איבד שליטה וכיוון. למרות חוסר הבהירות, הסרט מצליח לעסוק בנושאים רבים: גבריות והצורך בשליטה בנשים, מהות הציונות, בריאה מחדש של היהודי הגלותי, משטור המין למען הלאום ועוד ועוד. ייתכן שדווקא הסוריאליזם, חוסר ההיגיון והיעדר הבהירות העלילתית הם שהופכים אותו ליצירה כה ייחודית שבה מורגשת טביעת האצבע הקיננית. ייתכן שהאקלקטיות, הבלבול ותחושת הכאוס שהסרט משרה על הצופים נעוצים, חלקית, בהתנגשות החזונות של קינן וזהר לגבי הסרט. הסוריאליזם החידתי של קינן הפציע פעם אחת ויחידה על מסך הקולנוע; ההתנגשות הקוסמית בין המקוריות של קינן ליצירתיות הסוחפת של זהר הייתה חד-פעמית.

מה הפך את **חור בלבנה** לסרט חתרני ויוצא דופן? כיצד יכול היה להיווצר סרט שהוא כה שונה מכל מה שנעשה לפניו ואחריו? הגרסאות המוקדמות של התסריט רומזות לאחת הסיבות המרכזיות לכך. כמה מהן עסקו בניסיון של המדינה להכתיב לסרט, באמצעות מימון, תוכן ציוני. בכמה גרסאות הופיעה תת-עלילה המספרת על פקיד ממשלתי המשלם למפיק האמריקאי (או לצלניק) ודורש בתמורה סרט ציוני. באחת הגרסאות הפקיד אף נותן לצלניק את התסריט לסרט. תת-עלילה זו לא מופיעה בגרסה הסופית של התסריט, אולם היא מלמדת עד כמה היה קשה, מבחינת ההפקה, לצלם סרט ללא סיוע ממשלתי, ועד כמה הנושא של השתחררות מהנרטיב הציוני העסיק את קינן

⁴⁵ ראו למשל: [רפאל בשן](#), "מונולוג של אורי זוהר, בהחלט יש לי אימת ציבור!", **מעריב**, 20 בנובמבר 1964, ימים ולילות, עמ' 2. כתבה זו פורסמה חמישה חודשים שלמים לפני יציאת הסרט לאקרנים במאי 1965.

ואתגר אותו.⁴⁶ זהר לא לקח כסף מהמדינה עבור עשיית הסרט. מרדכי נבון, המפיק שמימן את הסרט, לא התערב בעלילה ובצילומים (שלא כמו המפיק בגרסאות התסריט). כך יכלו קינן וזהר ליצור סרט שהוא יצירה חד-פעמית שלועגת למפעל הציוני. הסרט שהיה אמור לעסוק, בשלב מסוים של התסריט, בשליטה של המדינה בקולנוע – לא עשה זאת, אבל הוא מרד בדרכו שלו בנרטיב שהמדינה ביקשה לראות בקולנוע המקומי. **חור בלבנה** הוכיח ליוצרי הקולנוע שניתן ליצור סרטים אחרים, שונים מאלו שהמדינה מבקשת לראות. קינן – שהמרד, הלעג והסרקסטיות היו מסימני ההיכר שלו מאז החל לכתוב את הטור "עוזי ושות" ב-1950 – הביא את סגנונו הייחודי אל מסך הקולנוע. ההצלחה של **חור בלבנה** בהשתחררות מכוח הכבידה הציוני ובהמראה למחוזות סוריאליסטיים, יצריים והזייתיים שהקולנוע הישראלי לא ביקר בהם, היא אולי תרומתו המשמעותית ביותר של קינן לקולנוע הישראלי.

⁴⁶ במאמר שפרסם קינן ב-1968 ניתן לחוש את התסכול שחש מכך שיוצר סרטים תלוי ברצונם של מפיקים שיממנו את סרטיו: "עיקר האנרגיה של בעלי-הכשרון, המאושרים שהגיעו אל טרקלין-הפרעונים, מבוזבזת על תככי-החצר ועל מלחמה בגורם הכלכלי, תחת שתוצא כולה על מאמץ היצירה". עוד הוא כותב על ה"פרעונים": "רק פרעה יחליט אם יהיה סרט או לא". אם המפיקים, או אלו שמממנים את הסרטים, הם "פרעונים" – די ברור מה קינן חש כלפיהם. באותו מאמר קינן מייחל ליום שבו כל אדם יוכל ליצור סרט בכוחות עצמו. ראו: עמוס קינן, "מתי יהיה קולנוע", **קשת קולנוע** 1 (1968), <https://alaxon.co.il/thought/%D7%94%D7%99%D7%95-%D7%91%D7%A7%D7%95%D7%9C%D7%A0%D7%95%D7%A2/%D7%96%D7%9E%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%91%D7%A7%D7%95%D7%9C%D7%A0%D7%95%D7%A2/>