

המבט החוצה מתקפל בחזרה פנימה

ביקורת ספר: עיר, נמל, קצה / איה פרי באדר, תל אביב, רסלינג, 2017

ליאת סאבין בן שושן*

בספר עיר, נמל, קצה: ייצוגים של מרחב בקולנוע הישראלי, איה פרי באדר, אדריכלית וחוקרת, עורכת ניתוח אנליטי מפורט ועשיר של סרטים ישראליים שצולמו בערי נמל בישראל. ספרה בוחן את מערכת היחסים בין העיר הישראלית שעל קו החוף לבין מה שנמצא מעבר לגבולותיה באמצעות התמקדות במרחב מוגדר בעל אופי מובהק וייחודי – הנמל. מערכת היחסים בין העיר הישראלית לנמל שלה, כפי שהיא באה לידי ביטוי במבחר מהיצירה הקולנועית המקומית, נבחנת על היבטיה הפיזיים-תכנוניים וכן על אלו שאינם פיזיים בהכרח, כלומר החברתיים-הפוליטיים והנפשיים-סובייקטיביים. פרי באדר מסבירה היטב את המשמעות הסימבולית של הנמל, שהוא מרחב גבול וסף של העיר ושל ה"מקום" הישראלי "על שום האפשרות הגלומה בו להוביל אל הארץ (לעלות) וממנה (להגר) אל המערב הנכסף".¹

הכותבת מבחינה בין הנמל ובין חוף הים, אשר כפי שעולה בספרות ובקולנוע הישראלי גם הוא משמש מרחב מטפורי של גבול. הים מתפקד כמרחב ספי, כזה שמתרחשים בו אירועים של בחינת גבולות, שחרור ממגבלות חברתיות, יציאה מהקווים ואינטימיות. הנמל, כפי שהוא מיוצג בסרטים, הוא בעל תפקיד מרחבי אחר: פרי באדר מציינת כי הוא מהווה גבול וקצה ומסמן כמיהה ותשוקה אל מקום אחר אך בה בעת גם את הפתיחות והנגישות שהעיר מאפשרת – או הייתה יכולה לאפשר – אל החוץ. כך היא כותבת: "כמרחב קצה הנמל פועל באופן מתעתע – בתפקידו הבסיסי הוא מוגדר כפתח יציאה משחרר, אך למעשה השחרור הזה אינו מתממש". לטענתה, דבר זה "מלמד על הסדר החברתי וחושף את ההיגיון התרבותי שסדר זה מתממש בו".² ואכן, שוליותו של הנמל במציאות האורבנית של ערים ישראליות נובעת לא מכך שהוא נמצא לרוב

* ליאת סאבין בן שושן היא אדריכלית וחוקרת תרבות חזותית. עוסקת ביחסים בין המרחב הבנוי לייצוגיו החזותיים בצילום ובדימוי הנע. מלמדת במחלקה להיסטוריה ותיאוריה ובמחלקה לארכיטקטורה בבצלאל ובחוג לחינוך ובחוג הרב-תחומי במכללת תל חי.

¹ איה פרי באדר, עיר, נמל, קצה: ייצוגים של מרחב בקולנוע הישראלי, תל אביב, 2017, 19

² שם, 31

בגבולה החיצוני של העיר – דווקא שם יכול היה להתחולל מפגש דרמטי ומשמעותי, מעצם היותו מקום שבו המרחב העירוני פוגש את הים. שוליותו נובעת מכך שבשונה מהייצוג של הים, הנמל בסרטים אינו ממש את הפוטנציאל שלו כמרחב של שחרור ומילוט משגרתם האפרורית של חיי היומיום.

הנמל כמרחב מתעתע

הבחירה בנמל כמוקד הדיון בספר היא מעניינת דווקא על רקע העובדה, המוזכרת גם בספר, שבמרבית הסרטים הישראליים שמופיעות בהם ערי חוף הנמל אינו מרחב בעל משמעות מיוחדת – לא עבור הדמויות ולא כחלק מן העלילה. חוף הים, לעומת זאת, מודגש ומורגש היטב בשורה של סרטים ישראליים, הידוע והמכונן שבהם הוא **מציצים**.³ דווקא משום שהנמל נחשב למרחב שולי וכביכול חסר חשיבות באופן שבו הוא מיוצג בקולנוע, עולות שאלות מעניינות אשר עושות את הדיון בו לכזה שאינו מובן מאליו.

נמלים ותיקים ברחבי העולם, וכן אלו שבערים יפו ועכו, תוכננו כחלק ממכלול עירוני קדום יותר שבו גבולות העיר כלפי החוץ היבשתי הוגדרו באמצעות חומה, וסמטאות העיר הובילו היישר אל הנמל ואל הים הפתוח. בתכנון הנמלים המודרניים במאה ה-20, ובמקרה הישראלי הנמלים שהוקמו בערים חיפה, תל אביב ואשדוד, שלטה תפיסה תכנונית מודרניסטית שדגלה בהפרדה אזורית בין פעילויות במרחבי העיר (zoning).⁴

הנמל הורחק מהעיר מכיוון שהפעילויות שמתרחשות במרחבו נתפסו כמפריעות ואף "מזהמות" את ההתנהלות התקינה של חיי היומיום של התושבים. נמלים אלו חסומים לרוב בפני העיר באמצעים פיזיים

³ **מציצים**, אורי זוהר, ישראל, 1974

⁴ רעיון ההפרדה בין אזורי הפעילויות בעיר עלה בשלהי המאה ה-19 בעקבות המהפכה התעשייתית, הצפיפות, הזיהום והרעש שיצר התיעוש, ותנאי המגורים הירודים של פועלים שבאו להתגורר בערים. אחת התפיסות התכנוניות הידועות שעלו בתקופה זו והשפיעו על תכנון ערים במאה ה-20 ובמאה ה-21 הייתה "עיר הגנים" של אבנעזר האוורד. ראו: Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-Morrow*, Cambridge, 1965, 23. התפיסה התכנונית של חלוקת ערים לאזורים התמסדה בשנות העשרים והשלושים עם הקמתו של CIAM, הקונגרס הבינלאומי לאדריכלות מודרנית, על ידי לה קורבוזיה (Le Corbusier) ב-1928. ראו: Eric Paul Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism 1928-1960*, Cambridge, Mass., 2002.

ולכן גם מרוחקים ממנה תודעתית. ההתנהלות הפוליטית של רשויות התכנון בישראל הדגישה עוד יותר את ההבחנה בין ערי הנמל המודרניות ובין ערי הנמל ה"עתיקות". הן עשו זאת באמצעות קידום ובנייתם מחדש של הנמלים העבריים המודרניים כאתרים חשובים למסחר בינלאומי ולתיירות שיט. לעומת זאת, פעילותם של הנמלים שבערים "העתיקות", יפו ועכו, הצטמצמה בהדרגה או הופסקה לחלוטין והם הפכו לנמלי דיג בלבד.

הניתוק הפיזי והתודעתי של ערי הנמל הישראליות מן הנמלים שלהן הוא עובדה כמעט מובנת מאליה, ובפרט לאלה העוסקים בתכנון ובעיצוב העירוני. זאת משום שערי הנמל הישראליות אינן שונות מערי נמל מודרניות ברחבי העולם, שגם בהן הנמל לא תוכנן כ"מקום" עבור תושבי הערים עצמן. רק שינויים שחלו בנמלים שחלקים מהם חדלו לתפקד מאפשרים בשנים האחרונות לממש את האפשרויות הגלומות בהם להעשרת החוויה העירונית.⁵

המחקר דן בקונפליקט העמוק ש"המקום" הישראלי מבוסס עליו, זה שבין הכמיהה אל "המקום הגדול", ארץ ישראל המקראית, לבין השאיפה אל "המקום הקטן", היומיומי, הממשי.⁶ עוד נדון הקונפליקט בין השאיפה הציונית להתחבר במהירות ל"מקום" – כלומר לאדמת פלשתינה – ובין היצירה בפועל של מרחבים עירוניים מנותקים ומנוכרים, תוצר של הבנייה והתכנון העירוני המודרניסטיים בעשורים הראשונים למדינה; וכן השימוש במוטיבים אדריכליים ועירוניים "מקומיים" שמחקר את זהותו הקודמת של המקום שממנו צמחו, במיוחד בבנייה שלאחר 1967.⁷ אך הדיון שעורכת הכותבת – המבקש לחבר בין העיר, כמרחב שהוא פרי תכנון ועיצוב אדריכלי, לבין האופן שמרחב זה נחוזה בזמן צפייה בקולנוע – מאיר סוגיות תכנוניות אלו באור חדש ואף מפנה ביקורת מובלעת כלפי אלו במסד, בעבר ובהווה, האחראים למצב זה.

⁵ תהליך דומה לזה שעבר על נמל תל אביב בעשור הקודם, ואף נרחב יותר, עוברים גם נמלים אחרים ברחבי העולם. כזה הוא למשל נמל העיר המבורג, שהולך ומתפתח בעשרים השנים האחרונות כאזור עירוני חדש ומתפקד בשם HafenCity. ראו:

[HafenCity Hamburg](#).

⁶ זלי גורביץ וגדעון ארן, "על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית)", אלפיים 4 (1991): 44-9.

⁷ אלונה נצן-שיפטן, "להלאים ולהעלים: תפיסת המקום בירושלים", אלפיים 30 (תשס"ז): 170-134.

עד כמה הנמל נגיש לעיר ולדריה? מהי החשיבות שלו בחיי היומיום שלהם? אלו הן חלק מהשאלות המעסיקות את פרי באדר בכתיבתה. מקובל להניח כי שאלות אלו שייכות לתחומי התכנון והעיצוב האורבני, וכי שם גם מונחים הכלים ל"פתרון". אך קריאה פרשנית ואנליטית בסרטים, כמו זו שמציעה פרי באדר, מראה כי אלו שאלות הנוגעות גם לתחומים החברתיים, הפוליטיים והנפשיים. למעשה, טוענת הכותבת, הסרטים מציעים לנו אמצעים נוספים להבנה ולפרשנות של מערכת היחסים בין העיר והנמל שלה. אף שהם ייצוג מעובד של המציאות, זו משפיעה ומשתקפת בייצוג הקולנועי, החושף ממדים שנותרים סמויים מן העין בדרכי ייצוג אחרות: ראשית, המבט לכיוון הנמל מבעד לחלונות בתיה, מרחובותיה ומגגותיה של העיר, שהמצלמה חושפת לצופים, אך לעתים גם חוסמת אותן; שנית, בסרטים נראה אופן התבוננותן של הדמויות בסרט לעבר נמל; ושלישית, ברובד הפעולה נגלות אפשרויות התנועה בין הנמל והעיר, ומתברר עד כמה תנועה זו פתוחה ואפשרית עבור הדמויות בסרט.

הספר מחולק לשלושה פרקים, כל אחד מהם מוקדש לעיר אחרת: הפרק הראשון לחיפה, השני לאשדוד, והשלישי לשתי ערים: יפו ועכו. בכל אחד מהפרקים נבחנים שלושה או ארבעה סרטים שונים באמצעות מתודולוגיה זהה ובמבנה נרטיבי קבוע. כך, "כל אחד משלושת הפרקים מציג מהלך מעגלי שראשיתו בניית עיר הנמל, המשכו בסימון מרכיב חוזר-מאפיין בה, וסופו בנמל".⁸ אף על פי שקיימת כתיבה מחקרית לא מעטה בעברית ובאנגלית שעוסקת בשאלת ה"מקום" בקולנוע הישראלי,⁹ בספר זה ההתמקדות היא בשאלות הנוגעות בעיר עצמה – על האדריכלות, הגיאוגרפיה וההיסטוריה שלה – מתוך קריאה וניתוח פרשני של סרטי קולנוע. זוהי מגמה מעניינת בכתיבה על קולנוע ומשמעותית לתיאוריה ולפרקטיקה התכנונית והאדריכלית.¹⁰

⁸ איה פרי באדר, עיר, נמל, קצה, 29

⁹ לדוגמה: ענת זנגר, "שביל קליפות התפוזים": פריפריה ונוסטלגיה בנופי הקולנוע הישראלי העכשווי, מותר 11 (תשס"ד); 57-64; מירי טלמון, "אי שם בישראל": ייצוגים של עיירות פיתוח והשיח על 'מקום' בקולנוע הישראלי" בתוך: עיירות הפיתוח, עורכים: צבי צמרת, אביבה חלמיש ואסתר מאיר-גליצנשטיין, ירושלים, 2009, 411-434, Anat Zanger, **Place, Memory**; and Myth in Contemporary Israeli Cinema, Portland, 2012

¹⁰ ראו בהקשר זה מאמרו המוקדם יחסית של אנתוני וידלר: Anthony Vidler, "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary", **Assemblage** 21 (1993): 45-59.

היחסים בין העיר, הארכיטקטורה והקולנוע נדונו לא מעט בספרות בשנים האחרונות.¹¹ אמנות הקולנוע והארכיטקטורה, כפי שמנסחת זאת פרי באדר, הן "שתי אמנויות המעידות על החברה היוצרת אותן וצורכת אותן, ועל התקופה שנוצרו בה [...] דמיון רב ניכר בין שתי פעולות היצירה, [...] הבונות כל אחת בכלים שעומדים לרשותה, מרחבים המתגלים תוך כדי תנועה וזמן".¹² הסרט על רכיביו השונים – כגון העלילה, הדמויות, והמרחבים שבהם מתרחשת ו/או מצולמת העלילה – משמש כאן בסיס לדיון במרחב העירוני במציאות. ואכן, סרטים מאפשרים לנו להבין ואף לחוש, לדוגמה, כיצד מרחבים עירוניים קיימים נראים ופועלים מנקודת מבטו הסובייקטיבית של מי שמצולם בהם. כשמדובר בסרטים מוקדמים יותר, הם גם חושפים כיצד מרחבים אלו נראו בעבר וכיצד חוו אותם אנשים שונים טרם התחוללותם של שינויים – פרי תכנון עירוני או תוצר של גורמים אחרים. האופן שבו המרחב העירוני מתועד דרך המצלמה, במיוחד כשמדובר בקולנוע דוקומנטרי אך במקרים רבים גם בקולנוע עלילתי, יכול לשמש בסיס ידע להפקת תובנות בעלות חשיבות למחקר המרחב ולתכנונו.

מוחשיות העיר העוברת בצילום, נקודת המבט הסובייקטיבית של הדמויות או של היוצרים והאופן הכללי שבו הצופים חווים את העיר בזמן הצפייה בסרטים הם נדבך חשוב המתווסף לבסיס הידע המקצועי ולכלי התכנון והעיצוב של האדריכלים. אלו מתבססים בעבודתם במידה רבה על גרפיקה דו-ממדית או על מודלים והדמיות תלת-ממד מתוחכמות אך מנוכרות, שאינן מצליחות לייצג את מורכבותה של החוויה העירונית. ההתבססות על ניתוח סרטים לצורך לימוד ומחקר של ערים היא מגמה שצוברת תאוצה ברחבי העולם בשלושת העשורים האחרונים, הן באקדמיה הן בפרקטיקה האדריכלית והתכנונית. תהליך זה מתחולל בד בבד עם התפתחות צורות שונות של הדמיות תלת-ממד, מציאות וירטואלית או מציאות רבודה

¹¹ ראו לדוגמה: François Penz and Andong Lu (eds.), **Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena through the Moving Image**, UK and USA, 2011; Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (eds.), **Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context** 48, UK and USA, 2011; Barbara Mennel, **Cities and Cinema**, New York, 2008; Linda Krause and Patrice Petro (eds.), **Global Cities: Cinema, Architecture and Urbanism in a Digital Age**, 2003; Mark Sheil, "Cinema and the City in History and Theory" in: **Film and Urban Societies in a Global Context**, eds.: Mark Shiel and Tony Fitzmaurice, 1-18.

¹² איה פרי באדר, עיר, נמל, קצה, 14

(augmented reality), וכן עם הנגשת האמצעים ליצירת סרטים והפצתם באופן עצמאי בידי "חובבים" או יוצרים שאינם קולנוענים מקצועיים אלא אמנים, אדריכלים, מעצבים וכדומה. על רקע התפתחויות אלו, הדיון בקולנוע בקרב העוסקים בעיר, בעיצוב עירוני ובאדריכלות, על היבטיהם השונים, נעשה רלוונטי יותר ויותר.

אציג דוגמה למתודולוגיה הייחודית של הספר מתוך הפרק על העיר חיפה. ראשית נדון נמל חיפה כמרחב עירוני מתפקד בהווה על רקע סקירה היסטורית תכנונית שלו. הכותבת מציינת כי אמנם כיום העיר חיפה מפנה את גבה אל הנמל, אך בעבר, בתקופה העות'מאנית למשל, העיר פנתה אל הים והתבססה עליו כלכלית ותרבותית והפנתה את גבה דווקא אל הכרמל. בתקופת המנדט נבנה הנמל מחדש ללא שום התחשבות בהתפתחות העיר, ועם הקמת המדינה נותק הקשר בין חיפה והכפרים שסביבה, וכן עם מדינות ערב, והעיר שהייתה בעלת מעמד אזורי מרכזי בזכות הנמל הפכה לעיר מחוז מקומית בלבד. כך המשיכה חיפה העברית להיבנות על הכרמל ולהתנתק מהנמל.

בחלק השני של הפרק העיר חיפה נבחנת דרך מוטיבים מרחביים שמסמנים את משמעות "המקום", המתואר באמצעות הפעילות המתרחשת במסגרתו – מזח, חלון, גשר. אלו נבחנים בכמה סרטים שנעשו בחיפה בין 1999 ל-2015, ובהם: **יום יום**, **צומת וולקן**, **כנפיים שבורות**, **היורד למעלה**.¹³ בכל הסרטים, כפי שמציינת פרי באדר, "אין מסלול הליכה המשכי שקושר את העיר והים בתנועה רציפה דרך הנמל".¹⁴ כך היא מתארת את היחס של העיר חיפה אל הנמל כמבוסס בעיקר על "מבט לעברו מבעד לחלון". אמנם הנמל אינו משמש מרחב עירוני נגיש לעיר, ואי אפשר לעבור ביניהם בקלות, אך ההתבוננות אל הנמל מחלונות באזורים שונים של העיר היא אלמנט משמעותי בנוף שלה.

¹³ **יום יום**, עמוס גיתאי, ישראל, 1998; **צומת וולקן**, ערן ריקליס, ישראל, 1999; **כנפיים שבורות**, ניר ברגמן, 2002; **היורד**

למעלה, אלעד קידן, ישראל, 2015

¹⁴ איה פרי באדר, **עיר, נמל, קצה**, 33

אתייחס כעת לאחד הסרטים המנותחים בספר – **כנפיים שבורות**. הסרט מציג משפחה שבה האב הלך לעולמו, ובעקבות זאת חיי היומיום של הנותרים נעשו קשים וחונקים. כל אחד מבני המשפחה מתכנס אל תוך עצמו ומתנכר לאחרים. אף על פי ש**כנפיים שבורות** נפתח בצילום של הנמל, כציון של המקום וכסמל של העיר חיפה, בחלקו הגדול של הסרט הנמל כמעט אינו נראה. מרבית העלילה מצולמת במרחביה האפרוריים של חיפה. נראה כי הדרמה נוצרת בסרט זה דווקא בשל שיפועיה של העיר ההררית, המייצרים את האופי התזזיתי, השבור והקטוע של הצילומים בסרט.¹⁵ אלו מעצימים את תחושת התנועה האינטנסיבית של הדמויות בסרט – מן הבית אל בית הספר או אל העבודה ובחזרה – בזמן שהתקשורת ביניהם מוצגת כרצופת ליקויים.

פרי באדר מציינת סצנה חשובה בסרט שבה הנמל מופיע וניבט מבעד לחלון. סצנה זו מצולמת במבנה בית ספר בשעת לילה ומתמקדת באחד מגיבורי הסרט, הנער יאיר (ניתאי גבירץ).¹⁶ יאיר נפלט מבית הספר ואינו מוצא אמתיה בקרב משפחתו, על כן הוא שוהה בלילה בבית הספר ואף ישן בו. הסצנה מתרחשת כאשר נערה אחרת (דאנה איבגי), שגם היא עזבה מסגרת לא מתפקדת, מגיעה אל בית הספר. הנערה פושטת את בגדיה ויוצאת החוצה אל אדן החלון. יאיר יוצא בעקבותיה, וכך הם יושבים יחד על אדן החלון וצופים אל הנמל ואל אורותיו. פרי באדר מציינת כי שתי הדמויות עושות במבנה בית הספר שימוש מסוכן, חתרני ופורץ גבולות. הן בחרו בחלון כי זהו מרחב ביניים בין סגור לפתוח, בין פרטי לציבורי, כזה שלעומת הבית והעיר מאפשר מרחב פעולה ודיאלוג עם הנוף. הישיבה בעירום על אדן החלון היא ביטוי מרחבי למצב ספי, לימינלי, שמחבר ומנתק מצבים מנוגדים כמו כיתת בית ספר ועולם המבוגרים, אדמה ותהום, אור וחושך, יבשה וים, תרבות וציוויליזציה לעומת טבעו היצרי של הקיום האנושי. פרי באדר טוענת שבסצנה זו מתחולל שינוי, מכיוון שהבחירה לפעול במרחב בדרך אחרת, ייחודית ואסורה מאפשרת לדמויות "לנכס" אותו לעצמן ויוצרת כך "פעולת דיבור" (speech act): היגד בעל הבעה אישית שמשנה את המרחב שינוי בלתי הפיך.¹⁷ אף שסצנה זו, שהיא אחד השיאים הדרמטיים של הסרט, אכן יוצרת שינוי מתוך מצב ספי שבו

¹⁵ שם, 65

¹⁶ שם, 65-67

¹⁷ שם, 69-71

טירוף ותחושת שחרור משולבים זה בזה, באותה עת היא מדגישה את ידיעת האי-היתכנות של חופש אמיתי במצב היומיומי, במציאות שבתוכה הדמויות חיות.

בסרט אחר, **היורד למעלה**, מותווים מסלולי התנועה של שני גברים במדרגות המטפסות מן העיר התחתית, כלומר מוואדי סליב, אל הכרמל, ובאותה עת מובילות במורד הכרמל בדרך אל הנמל. גבר מבוגר (אורי קלאוזנר) נראה עולה למעלה מן הוואדי אל הכרמל בחיפוש אחר תכשיט שאבד, בעוד גבר אחר, צעיר למראה (איתי טיראן), נראה יורד מן הכרמל למטה אל הנמל כדי לעלות על ספינה המפליגה לחו"ל. פרי באדר טוענת כי העיר המוצגת בסרט היא חיפה העכשווית, "עיר שנדמית כאן אפורה פחות וירוקה יותר, עשירה בטקסטורות בנויות ואנושיות כאחד, בנויה מרשת מורכבת ופשוטה בו-בזמן של דרכים צרות, מעברי גנים, גשרים תלויים ורחובות מסחריים ותיקים".¹⁸ שני הגברים מנסים להיחלץ ממשברי חיים וזוגיות, והמדרגות העולות מן העיר למעלה ויורדות אל הנמל מסמלות את התהליך ומתפקדות כחלק ממנו.

התיאור העשיר והחי של העיר, טוענת פרי באדר, מעורר בה תחושה כי חיפה העכשווית שונה מזו שהוצגה בסרטים מוקדמים יותר, וכי "התנועה שחוצה את גבולות המקום השתחררה", הן מבחינה רעיונית הן מבחינה מעשית. "המניע לפעולתו של הגיבור הצעיר הוא 'טרמפ' שמצפה לו בנמל על גבי אוניית סוחר, שיאפשר לו להפליג הרחק מהשלכות מעשיו, מהקשרים החברתיים והרומנטיים שחיבל בהם ומשירות המילואים הנושף בעורפו".¹⁹ עבורו הירידה במורד הכרמל היא נעימה, ויש בה מעבר דרך נקודות של חוויה וזיכרון. גם הפגישה האקראית של שני הגברים במדרגות, שבמהלכה נוצרת ביניהם תקשורת ידידותית, היא מעודדת, ואחריה ממשיך כל אחד מהם בדרכו. אך זהו מהלך מתעתע: בסופו של הסרט, לאחר שנראה היה שהגבר הצעיר הגיע אל הספינה, עלה עליה ואכן מימש את הפוטנציאל הטמון בנמל – שחרור ומעבר למקום אחר – הוא נאלץ לבסוף לחזור אל העיר לצרכים ביורוקרטיים. עם שובו אל הנמל הוא מגלה כי הספינה כבר הפליגה. לאחר שהתיק שלו נזרק אליו מהספינה ונופל למים הוא נותר בנמל, חסר כול, מיואש וחסר אונים.

¹⁸ שם, 97

¹⁹ שם, 98

שני הסרטים מציגים, למעשה, חלקים של חיפה ששייכים לפרקים שונים בהיסטוריה שלה. חיפה המוצגת בסרט **כנפיים שבורות** היא חיפה ה"ישראלית"; עיר שנבנתה בין שנות החמישים לשנות השבעים כעיר של שיכוני פועלים, כחלק מאידיאולוגיה של שוויון ומטעמי חיסכון כספי ששלטו באותה עת במדינה. ואכן חיפה, בשל הנמל, הרכבת והמפעלים הכבדים שסביבה, נחשבה "עיר פועלים" של ממש. עד היום נוף חיפה שעל הכרמל מורכב בחלקו מגדול מוריאציות שונות של בנייני שיכונים שנבנו באותם עשורים. כאשר האתוס של חברת הפועלים השוויונית הלך ודעך, דעכו איתו גם המרחבים הציבוריים שבהם ניהלו התושבים יחדיו את חיי היומיום שלהם, בעידן שבו גם הבסיס האידיאולוגי הסוציאליסטי היה חזק יותר. בסרט **היורד למעלה** מופיעה חיפה הערבית, העברית, העות'מאנית והמנדטורית; עיר שההיסטוריה שלה נקטעה במובנים רבים ב-1948, כשהתנועה הדרמטית ביותר מן ההר אל הים הייתה זו של הפליטים הפלסטינים.

התנועה מעלה ומטה, במעלה ובמורד השיכונים שעל הכרמל, אל הכרמל מן העיר התחתית ומן העיר למטה, מוצגת בשני הסרטים כתנועה חסרת תוחלת. זוהי תנועה אשר נתקלת ב"חומות" סמליות וממשיות בעיר עצמה, ובסופו של דבר בנמל. הנמל, נוסף לניתוקו מהמרחב העירוני, אינו מצליח לתפקד כפתח יציאה ומילוט. נראה כי רק מחשבה אורבנית עמוקה, מורכבת וארוכת טווח, שתכיל את ההיסטוריה והמורכבות החברתית של חיפה ואת השתלבות ה"תנועות" השונות בעיר – הפיזית, הכלכלית, החברתית והאתנית – היא אשר תפתח את שערי העיר חיפה ותשחרר, עד כמה שהדבר אפשרי בהקשר הפוליטי הנוכחי, את תחושת הקיבעון, הכרוכה בקיבעון התכנוני הממשי שבו היא מצויה.

מסקנותיה של פרי באדר לאור ניתוח היצירות הקולנועיות הן עגומות למדי:

לצד הגבולות הלאומיים הבלתי חדירים שתוחמים את הקיום במקום הישראלי ומגבילים את היציאה ממנו, גם הגבול הימי, שהוא מרחב פתוח, מקשר ומפגיש, מוצג כמחסום. הגישה אליו מהעיר, שמייצגת את חיי השגרה, היא מוגבלת וטעונה, וחצייתו לצורך יציאה-בריחה-התאווורות כלל אינה אפשרית. מהסרטים עולה התחושה המצטברת שממילא אין לאן לברוח. תחושה הממלאת חלק פעיל בעיצוב זהותו של הישראלי, אשר נידונה להישמר ולייתר כך את עצם הניסיון לצאת מגבולות המקום.²⁰

²⁰ שם, 231-230

ואכן, מניתוח הסרטים עולה כי הנמל מציב אופק של תקווה עבור החיים בערי הנמל בישראל, אך גם את היחלשות יכולת הפעולה של תושבי העיר, את הפיכת האופק לכזה שאינו בר מימוש, ולבסוף את קמילתו והיבלעותו של האופק בחי יומיום מייאשים.

אף שהספר מעיד על עצמו כי איננו מחקר היסטורי, ועל כן גבולותיו נקבעו על בסיס הרלוונטיות של הדוגמאות לדיון בנמל, ראוי היה בכל זאת להתייחס לדוגמה משמעותית שחושפת באופן מובלע סיפור היסטורי ומציגה פנים אחרות, מורכבות יותר, של יחסים בין נמל ועיר בישראל. מדובר בייצוג של נמל ישראלי ביצירה דוקומנטרית מוקדמת, סרטו הקצר של דוד פרלוב **דייגים ביפו**.²¹ בדומה למרבית הסרטים הדוקומנטריים שנוצרו באותה תקופה, הסרט הוזמן על ידי גוף ממסדי: שירות הסרטים הישראלי. נמל יפו מוצג בו כמרחב מחיה של קהילת הדייגים, יהודים וערבים, אשר הם ומשפחותיהם גרים בסמוך אליו. מטרת הסרט הייתה, יש לשער, לקדם את ענף הדיג המתפתח או את אזור נמל יפו, שבאותה שנה הוחל בשיקומו בידי ממשלת ישראל ועיריית תל אביב-יפו, העיר ש"חברה לה יחדיו". במסגרת זו גם הוקמה מנהלת "יפו העתיקה",²² כך שייטכן שהפניית הזרקור ליפו נעשתה לצורכי גיוס תרומות וקידום הפרויקט. עלילת הסרט נפרשת על פני יום אחד, מאור ראשון ועד אור אחרון. זוהי יצירה פואטית בעלת קול פוליטי-חברתי אשר מדגיש את יחסי הקרבה והסולידריות בין הדייגים היוצאים יחד בקבוצות אל הים. הסרט בנוי כרצף של "מבטים", כלומר סדרת צילומים בתנועה אטית שחושפים את הנמל ואת הים הפתוח לעיני הצופים ויוצרים רצף של "תמונות" מחיי היומיום של הדייגים ומשפחותיהם, החיים במבני האבן העתיקים הפונים אל הנמל. ברבות מהתמונות מופיעה התבנית הצילומית שתחזור בסרטיו הבאים של פרלוב: המצלמה ממסגרת מבט מפנים הבית אל החוץ – כלומר מבעד לחלון, מהמרפסת או מעבר לדלת הנפתחת אל החוץ – לכיוון הנמל. כך המבט המופנה תמיד אל הים הפתוח ואל האופק מבטא את משמעות הדימוי של הים כמרחב הפיזי

²¹ **דייגים ביפו**, דוד פרלוב, ישראל, 1960

²² ב-1961 נמסר שטח העיר העתיקה לידי "החברה לפיתוח יפו העתיקה", אשר הוקמה על ידי עיריית תל אביב-יפו, מנהל מקרקעי ישראל ומשרד התיירות. במסגרת זו תוכננה מחדש העיר העתיקה, השוכנת על שטח של 130 דונם. חלק מבתיה שוקמו והפכו ליחידות דיור, לחללי מסחר ולחללי סטודיו לאמנים וליוצרים. [האתר הרשמי של יפו העתיקה](#)

שהדייגים מוציאים ממנו את לחמם, וכמייצג את הקשר הנפשי שלהם לים, המאחד ביניהם, וכן את הגעגוע של בני המשפחה אל האב שיצא לעבוד בלילה בים הפתוח.

הסיבה המדויקת להזמנת הסרט על דייגים ביפו דווקא ב-1960 על ידי שירות הסרטים הישראלי אינה ידועה, אך הסרט ייצג במידה רבה מציאות שהתקיימה בנמל באותם ימים, מכיוון שדייגים ערבים ויהודים אכן עבדו יחד ביפו. מרבית היהודים היו מהגרים שהגיעו לישראל לאחר שעבדו בעבר כדייגים במדינות מוסלמיות דוגמת לוב, מרוקו וטורקיה, או במדינות הבלקן – בולגריה או יוון. אחד הדייגים המופיע בסרט הוא יהודי שהיגר מיוון, וידועה גם דמותו הקולנועית המיתולוגית של סלומוניקו, גיבור סרט בשם זה²³ שגם אליו מתייחסת פרי באדר בספרה, שהגיע לארץ כדייג מסלוניקו. הדייגים הערבים היפואים, אשר ב-1948 נושלו מצידו הדיג שלהם ולא הורשו לצאת אל הים, הורשו לחזור לדיג במהלך שנות החמישים ונהנו מתקופת שגשוג עד שהודרו מענף הדיג הלאומי המודרני בשנות השבעים. כמותם הודרו באותה תקופה מפרויקט הדיג הלאומי גם דייגים יהודים ממוצא מזרחי, אם כי באופן חלקי. אך עד אז יצאו פעמים רבות צוותים משותפים של ערבים ויהודים מזרחיים לדוג יחד. כשצולם הסרט היה זה עדיין תור זהב שבו ענף הדיג היפואי פרח והיה לענף רווחי וחי.²⁴ הסרט, שנעשה ב-1960, שיקף רגע שבו המבט מנמל יפו אל הים היה פתוח אל האופק – רגע של חיים משותפים בישראל.

החסרונות העיקריים של ספרה של פרי באדר הם מוגבלותה של נקודת המבט שלו, מבחינת קורפוס הסרטים וטווח הזמן הספציפי שבחירה לבחון, והיעדר התייחסות לייצוגים של נמל בסרטים שאינם ישראלים, שיכלה לחדד את הייחודיות הישראלית של דימוי זה. אמנם מחקר שמתמקד בפרק זמן מסוים ומגביל את עצמו למבחר דוגמאות מצומצם יכול להיות מדויק ומעמיק יותר ממחקר שעוסק בפרקי זמן ארוכים יותר או בקורפוס רחב יותר. ואולם נראה שבמקרה זה, כדי להבין ולהכיל את מלוא המורכבות של ייצוג הנמל בעיר הישראלית, וכדי לרדת לעומקה ולמורכבותה של תחושת חוסר האופק, החנק, מוגבלות התנועה, המחשבה

²³ סלומוניקו, אלפרד שטיינהרדט, ישראל, 1972

²⁴ עיקרו של ענף הדיג המסחרי רוכז בידי הקיבוצים שליד החופים, שלהם היה הציוד המתקדם ביותר לדיג מסחרי. ראו: נאור בן יהודע, "על הרגלים מגונים ועל ברכות הגלובליזציה: סרדינים, דייגי יפו ופרויקט הדיג הישראלי, 1948-1980", תיאוריה וביקורת 33 (2008): 13-44.

והדמיון בחברה הישראלית, היה ראוי לבחון מגוון רחב יותר מהיצירה המקומית. למשל, ניתן היה לנתח סצנות מסרטים שאינם עלילתיים, כמו סרטו הדוקומנטרי של פרלוב שהוזכר לעיל, ולבחון סרטים שצולמו לפני שנות השבעים (נקודת הזמן שבה מתחיל המחקר) ובפרט סרטים של יוצרות ויוצרים מקומיים שאינם יהודים-ישראלים.

מכיוון שמרבית ערי הנמל הישראליות הן "ערבים מעורבות", גם המבט המופנה אל הנמל הוא של יהודים ושל ערבים – כלומר "מבט מעורב" – וגם התנועה מהעיר אל הנמל ובחזרה והתנועה בתוך הנמל עצמו היא "מעורבת". על כן נראה שראוי היה לבחון נקודות מבט נוספות שנוכחות מבחינה פיזית ונפשית במרחב המתואר אך שונות מבחינת ההגדרה העצמית האתנית והלאומית שלהן, באופן שגם מכוון במידה ניכרת את המבט מפנים הארץ אל ספיה וגבולותיה – אל הנמל. מוגבלות זו של המחקר משקפת באופן מעניין – ואולי אף מחזקת – את התופעה שחושף הניתוח המדוקדק והמרתק לאורך הספר של פרי באדר: מוגבלות התנועה, התודעה והדמיון, שהיא השתקפות של היחס בין הנמל והעיר כמרחבים עירוניים.