

קולנוע דרום



כתיבה ביקורתית בעקבות
פסטיבל קולנוע דרום העשירי

קולנוע דרום
Cinema South



כתיבה ביקורחית בעקבות
פסטיבל קולנוע דרום העשירי

עורכים ארוז פרי, ד"ר אבנר פיינגלרנט

עריכה לשונית שרה כץ

הפקה הגר טעד־שלום

עיצוב גרפי קובי לוי (הליגה)

סדר ועימוד דורית שלו

תיאום הפקה יעל חדריאן

תמלול ראיונות גל נעים, רום עוזרי, אביהר חלימי

תרגום מאנגלית ארוז אשרוב (עמ' 161-169)

תרגום מצרפתית רועי גרינוולד (עמ' 59-65), דניאלה ליבר (עמ' 66-68)

כריכה חיצונית: מתוך **מטאדור המלחמה** (2011), אבנר פיינגלרנט ומכביה אברמזון
כריכה פנימית: מתוך **פוסט מורטס** (2010), פבלו לארין

© כל הזכויות שמורות למכללה האקדמית ספיר, תשע"א, 2011
המחלקה לאמנות הקולנוע והטלוויזיה
ד.נ. חוף אשקלון 79165

ספר זה רואה אור בסיוע:



פרדס הוצאה לאור
ת"ד 45855, חיפה 31458
www.pardes.co.il



תוכן עניינים

פתיח דבר	04	אבנר פיינגלרנט וארו פרי
פרק א' – קולנוע ישראלי		
והיית לעד – על סרטו של שלומי אלקבץ עדות	19	אייל סיון
הפרה הקדושה והערת השוליים: בין סירוס לפסיכוזא – כתיבה על הקולנוע של יוסף סידר	29	אבנר פיינגלרנט
בעקבות סרטו הערת שוליים		
"אני רוצה שיסתכלו על אותיות כמו על נוף" – ראיון עם נורית אביב	41	ארו פרי
מכתב לנורית אביב בעקבות סרטה אובדן	59	פיליפ לקוילברט
מכתב לנורית אביב בעקבות סרטה משפה לשפה	61	הלן סיקסו
השפה שייכת למי שמדבר וכותב בה	64	טיירי גארל
צופן השפה	66	ז'אן מישל פרודון
שפת אם ודברים אחדים – עיון בקולנוע של נורית אביב	69	נטלי חיזיה
מבוא לחוכנית תיעודית ישראלית	78	דנאי אילון
כמה שפות, הרבה דברים – על הדוקומנטרי בפסטיבל קולנוע דרום	81	אורי ש. כהן
הדרך לשום מקום	91	דרורית גור אריה
אין שוורים זועמים: על מטאדור המלחמה , סרטם של אבנר פיינגלרנט ומכביה אברמזון	96	סמי שלום שטרית
גבולות האיווולת	105	נעמה שפי
קולנוע תיעודי כפעולה כירורגית בחיים: על סרטו של אבישי סיון הטרילוגיה האוזבקית	113	אפרת כורם
פיוס בשנת האפס: ג'יפסי דייווי – סרטה של רחל לאה ג'ונס	123	שמוליק דובדבני
לשעבר את האתניות: על שפה אחת ודברים אחדים	130	יעל שנקר
עצמאות	144	אבי נשר
פרק ב' – קולנוע בינלאומי		
אמונת הקולנוע – ראיון עם ברוננו דומו	151	אורי קליין
אני חושב שאנחנו לבד עכשיו – ראיון עם דני קוטה	161	ג'ייסון אנדרסון
לב מקרח: הקיפאון הסינמטי בקרלינג של דני קוטה	170	איציק רוזן
"אני תמיד מבקש לתעד מציאות וללא פילטרים וללא עידון, לצלם את מה שיש" – ראיון עם וונג בינג	179	ארו פרי
צ'ילה בין מוות לזיכרון: סרטיו של פבלו לארין: טוני מנרו (2007) ופוסט מורטם (2010)	189	צבי טל
פרק ג' – רשימת הסרטים בפסטיבל קולנוע דרום 2011		
קולנוע ישראלי	198	
קולנוע בינלאומי	202	
סרטי בוגרים	205	

פתח דבר

על הזכות לסרב והקולנוע כשירה



אבנר פיינגלרנט וארז פרי

che fece ... il gran rifiuto

בחיי אנשים מסוימים בא מועד
בו עליהם לומר את ה"כן" או את ה"לא"
מי שה"כן" מוכן עמו נושא קולו
לאלתר – ובאמרו צועד

בדרך הכבוד והביטחה. מי שסרב –
אינו מתחרט. אם ישאל שוב
שוב יאמר "לא" – גם אם הסירוב –
ה"לא" הנכון – שובר אותו לכל חייו.

קונסטנטינוס קוואפיט, שירים, עמ' 10. תרגום: יורם ברונובסקי

הבחירה לפתוח את פסטיבל קולנוע דרום העשירי עם הסירוב הגדול, שירו הנפלא של קוואפיס, היא נסיון נוסף להגדיר את ה־DNA החמקמק של יצירה קולנועית תרבותית חברתית, שבראנו לפני עשור מבלי שידענו דבר על אופיו. המהלך שחלמנו אותו התפתח והתגלה כמו מסע דוקומנטרי, שכל שלב בו היה גילוי וחשיפה של הלא ידוע והלא צפוי. כל שידענו זה שאנחנו אוהבים את הדרום בו אנו חיים על גבול עזה ומאמינים שיש בו בשורה.

קוואפיס, המושפע מדנטה, מאמץ כותרת מתוך הקומדיה האלוהית, אך משנה אותה. בניגוד למקור, שמגנה ומוקיע את הסירוב כפחדנות, קוואפיס מעלה על נס את הסירוב הגדול (il gran rifiuto) כמעשה ההכרחי של האינדיבידואל המחוייב לדרכו. אנחנו מבקשים לאמץ את עמדתו האמיצה ורבת ההשראה של קוואפיס, ודרכה להתבונן על פסטיבל קולנוע דרום העשירי כעל מפעל יצירה תרבותי קולנועי הטומן בתוכו מטען גנטי שהוא "הסירוב הגדול".

אין זה סירוב לעבודה סיופית ולמאמץ אדיר להמציא עולם שטומן בתוכו איכויות של העזה, דמיון ורגש, אין זה סירוב ליצירה מקורית, אמיצה וחדשה, אין זה סירוב למסע בעקבות האמונה, שקולנוע ויצירה מבטאים בראש ובראשונה את כמיהת הלב הכמוסה ביותר גם אם הולכת כנגד כל מה שמקובל...

"הסירוב הגדול" עבורנו הוא הסירוב להתפתות וללכת בעקבות אופנות קולנועיות ותרבותיות שמבקשות להקל על הקהל ולא לדרוש ממנו להתעמת עם עצמו ועם העולם בו הוא חי. זהו סירוב להתפתות וללכת בדרך הנוצצת שסוגדת למפורסמים. זהו הסירוב הגדול להאמין שרק לתרבות השלטת יש מקום ורק לה מועברים התקציבים. זהו גם סירוב אורחי להאמין למדינה שבשם טובת אזרחיה משתמשת בכח כה רב כלפי השכנים הקרובים ביותר מעבר לגבול ומונעת כל אפשרות לשיח ודיאלוג. זהו סירוב לחברה ותרבות שלא מאפשרות לעצמן להתחדש כל פעם ולגלות את הנסתר והחבוי בשונה ובאחר.

הסירוב הגדול הוא זה שמאפשר לנו להציע חלופה אחרת של חיים ונשמה דרך פסטיבל קולנוע שהוקם במקום הכי פחות צפוי בארץ באחד הזמנים הקשים בדרום על קו גבול טעון ונפיץ. חלופה שיש בה השתאות אל מול רוח האדם, שמבקשת לפעום ולפרוץ גם כשהכל נראה קשה ובלתי אפשרי. חלופה שהיא הפנינג של צלילים, מראות ואנשים המבקשים לגעת בחומר הגולמי של נפש האדם באמצעות הקולנוע

החדשני שאנחנו מביאים.

תוכנית הפסטיבל השנה מביאה לשיא את הרעיון שהיה טבוע בו לאורך עשר שנות פעילותו – להביא קולנוע אחר; קולנוע שאת מרביתו לא ניתן למצוא בבתי הקולנוע המסחריים או בספריות הדיגיטלי. זהו קולנוע שאנו מחפשים באופן אינטנסיבי בארץ וברחבי העולם בהשפעתו וברוחו של הנרי לנגלואה, מנהלו המיתולוגי של הסינמטק הפריזאי, שביקש לחפש ולהביא קולנוע חדש ואחר מכל קצוות העולם. גם השנה, מבקש הפסטיבל לגלות ולסמן זרמים חדשים ורלוונטיים בקולנוע העכשווי ומומין אליו יוצרים ותיקים ועטורי פרסים לצד במאים צעירים שמסמנים כיוונים חדשים ויוצרים קולנוע רוטט ודינמי.

ייתכן שכשאנחנו כותבים על הסירוב הגדול אנו מתכוונים קודם כל ל"כן" שיש מאחוריו. ה"כן" הוא העשייה הבלתי מתפשרת לקולנוע, שהוא יצירה ייחודית בפני עצמה שאינה באה לשרת כל אג'נדה. אולי ברוח ז'יל דלז ופייר פאולו פזוליני אנו מתבוננים על הקולנוע קודם כל כשירה וקצת פחות כפרוזה ... אז גם אם ה"לא" הנכון שובר אותנו לכל החיים (כדברי קוואפיס) אנחנו מייחלים לכך שהקולנוע והיצירה המקורית מהדרום, מהארץ והעולם, באה בדומה למיליתיו של צ'סלב מילוש "ארס פואטיקה" ובהן אנו רוצים לסיים ואולי בעצם רק לפתוח...

זו תועלת השירה שהיא מזכירה לנו
כמה קשה להשאיר אותו איש
כי ביתנו פתוח, מפתח אין בדלת
ואורחים בלתי נראים נכנסים ויוצאים. [...]

[...] מה שאני מספר כאן איננו שיר, אני מסכים
כי שירים מותר לכתוב לעיתים רחוקות ובלי חמדה
תחת לחץ בלתי - נסבל ורק מתוך תקווה
שרוחות טובות, לא רעות, מצאו בנו כלי"

"ארס פואטיקה" מחוך זרח השמש ובא השמש, עמ' 61. תרגום מפולניה: דוד וינפלד

פסטיבל קולנוע דרום עומד השנה בסימן חזרתו של הקולנוע התיעודי. כל זאת בשל הרצון שלא להחמיץ רגע מכונן בהתפתחות הקולנוע העכשווי. התכונה הרבה

סביב הקולנוע התיעודי, שמורגשת בשנים האחרונות בכל מקום ובכל יבשת, מסמנת יותר מהכול את היווצרותה של יצירה שונה, משוחררת מהמודלים והפורמאטים של הטלוויזיה, וכזו המורדת בנורמות של אמצעי התקשורת. אין ספק, כי המניע העיקרי לתיות המחודשת הזאת בקולנוע התיעודי הוא השימוש, שהוא בו בזמן גם אנרכי וגם אינטואיטיבי, בטכנולוגיות דיגיטליות חדשות, גם בהסרטה וגם בעריכה.

תפיסה קולנועית חדשה זו, המתבססת על תקציבי הפקה נמוכים ושיש בה מימד רחב של חופש ועצמאות, מתפתחת דווקא דרך גילוי האילוצים והמגבלות ומצליחה להפוך אותם למנוף מקורי של יצירה. חשוב להבין, כי החזרה אל הקולנוע התיעודי היא תופעה שיש לה השפעות מרחיקות לכת גם על הקולנוע העלילתי, המסחרי והעצמאי כאחד; הקולנוע התיעודי העכשווי מאתגר את גבולות המפגש שלו עם הבדיון, ובכך למעשה שובר את המחיצות המקובלות והסדורות שהפרידו במשך שנים בין הקולנוע התיעודי לקולנוע העלילתי.

השנה אנחנו גאים להציג יכול קולנועי בינלאומי שנעשה על ידי יוצרים מרתקים, שמשנים ומגדירים מחדש את השפה הקולנועית: ברוננו דומו מצרפת, דני קוטה מקנדה, וונג בינג מסין ופבלו לארין מצ'ילה, קולנוע צעיר מהדרום שבשנת העשור לקיומו פורח ומניב 27 סרטי ביכורים חדשים, תוכנית קולנוע ישראלי שבמרכזו פוקוס המוקדש ליצירתה התיעודית של נורית אביב ומסגרת חדשה של אוצרות קולנוע ישראלי תיעודי, בניהולה האמנותי של דנאי אילון שמבקשת להגדיר ולמצוא רגע תיעודי מסוים, שמתבטא בשפה קולנועית חדשה ומאתגרת; מסגרת זו כוללת את הסרטים מטאדור המלחמה של אבנר פיינגרלנט ומכבית אברמזון, מותרות של דוד אופק, ג'יפסי דיווי של רחל לאה ג'ונס, הטריילוגיה האוזבקית של אבישי סיון ושפה אחת ודברים אחדים של נורית אביב. בנוסף על כך, יכלול השנה הפסטיבל משבצת חדשה של סרטים עלילתיים עצמאיים ומחתרתיים שיוקרנו בהקרנות חצות פרוצות וחצופות – חתולים על סירת פדלים של יובל מנדלסון ונדב הולנדר, 2 בלילה של רועי ורנר, ג'ו ובל של רוני קידר ופלנטה אחרת של עידן זעירא.

כבכול שנה אנו פותחים ונועלים את הפסטיבל עם הקרנות בכורה חגיגיות של סרטים ישראליים חדשים; חגיגות העשור של הפסטיבל יפתחו בהקרנת בכורה חגיגית של עדות, סרטו החדש של שלומי אלקבץ ויינעלו עם הקרנת בכורה של הערת שוליים, סרטו של יוסף סידר שמגיע אלינו מהתחרות הרשמית של פסטיבל קאן. לאור השינויים והדינמיות שמאפיינים את הקולנוע העכשווי ושמבטאים בעיקר

בפריפריות הקרובות והרחוקות, אנו בפסטיבל קולנוע דרום מנסים להביא לידיעתו ולהשגתו של הצופה חלק ממה שנראה לנו כשייך לאמנות זמננו. חשוב לנו ללוות את הצורות הקולנועיות הללו שמרתקות ומאתגרות אותנו, לחלוק אותן, ולתפוס באמצעותן את המהירות שבה העולם נע. ספר קולנוע דרום הוא האופן החשוב ביותר עבורנו לעשות זאת. אנחנו מרגישים שהמילה הכתובה והשיח הכתוב הם שיכולים לרגע להשהות את הדימוי הקולנועי מלנוע. הכתיבה היא האמצעי לעצור ולעבד את הגירוי שחודר לקורטקס מבלי שאנחנו יכולים להתגונן מפניו או להבינו, אלא אם אנחנו כותבים ומדברים אודותיו.

בספר שלפניכם ביקשנו מחוקרים ויוצרים להיענות לאתגר ולכתוב על סרטים שמרביתם מוקרנים לראשונה בארץ ולחלקם זו בכורה עולמית. נהוג שכתביה אקדמית וביקורתית נעשית לאחר תקופה לא קצרה שהסרט כבר מופץ בעולם וישנה פרספקטיבה דרכה ניתן להתבונן על הסרט. אנחנו יוצרים מהלך שונה דומה במעט למהלך שנעשה בביקורת ספרים, שהכתיבה התיאורטית נעשית רגע לפני יציאתו לאוויר העולם. המהלך הזה מאפשר לנו להבין טוב יותר את המהלך האוצרותי שאנו עושים, ומסייע לנו לתווך קולנוע מורכב וחדשני לקהל הצופים והתלמידים, ובעיקר להרחיב את הכתיבה בעברית על קולנוע עולמי שכמעט ואינו נגיש ולקולנוע ישראלי שמעט מדי נכתב עליו ולבטח בעברית.

אייל סיון כותב את "והיית לעד" על עדות של שלומי אלקבץ, סרט הפתיחה של הפסטיבל, כפרייקט קולנועי אסטטי-פוליטי השואף לטשטש את ההפרדה המרחבית, הפיסית, התרבותית והמגדרית בין הערבי והיהודי הטמונה באידיאולוגיית השלטון והכוח. סיון עוסק במושג העדות והעד כשהוא נסמך בעיקר על אגמבן, ומוצא בסרט זה ניסיון משמעותי שמבטל את ההבחנה בין העלילתי והתיעודי ואת התחימה של גבולותיהם.

אבנר פיינגלרנט ב"הפרה הקדושה והערת שוליים" מציע מבט חדש על הקולנוע של יוסף סידר, שסרטו החדש הערת שוליים נועל את הפסטיבל. לטענתו סידר מצוי במרכז סרטיו דרמה אקזיסטנציאליסטית בין היחיד לבין הבריאה המודרנית בחברה הדתית לאומית – המדינה הציונית. גם אם הדרמה המשפחתית בסרטו הערת שוליים דומיננטית ואכזרית הרי שבסופו של דבר סידר עוסק בפרט וגורלו מול סמליה המקודשים של מדינת ישראל אותן הוא מכנה פרות קדושות.

במסגרת הפוקוס שמקדיש פסטיבל קולנוע דרום ליצירתה של נורית אביב, במאית שהפכה במשך שני העשורים האחרונים לאחד הקולות המרתקים והייחודיים בקולנוע התיעודי הבינלאומי, החלטנו להקדיש מספר מאמרים וטקסטים העוסקים בפועלה. ארוז פרי פגש את נורית אביב לראיון בפריז. אביב מספרת לו על ילדותה בתל אביב של קום המדינה ועל המעבר התדיר בין הגרמנית של הבית לעברית של החוץ. משם עובר הראיון לדון בשלב שבו עברה אביב מִישראל לצרפת ושם החלה ללמוד בבית ספר לקולנוע והפכה לצלמת הקולנוע הראשונה בצרפת. אביב, שעבדה כצלמת עם היוצרים החשובים ביותר באירופה, מספרת כיצד עברה בהדרגה לעמדת הבימוי ופיתחה לעצמה שפה קולנועית ייחודית. אביב מדברת על משיכתה לשפה העברית ולאותיותיה וטוענת כי "הסרטים שלי מעידים שבמחשבה יש המון תשוקה".

אינטלקטואלים ואנשי רוח רבים מרחבי העולם התייחסו וכתבו על יצירתה הקולנועית של אביב בין אם באופן פומבי ובין אם באופן אישי. בסיועה של נורית אביב הצלחנו לפרסם בספר זה שני מכתבים אישיים שכתבו לה שניים מההוגים החשובים של צרפת: הלן סיקסו ופיליפ לקוֹלברט ז"ל. במכתבים אישיים אלה הם מספרים בגוף ראשון על הרושם שהותירו בהם שנים מסרטיה, משפה לשפה ואובדן, בהתאמה. טיירי גארל כותב את ההקדמה למארוז הדייוֹידי החדש של נורית אביב, שמאגד ארבעה מסרטיה החשובים ושיוצא בהוצאת מונפרנס היוקרתית. גארל מתאר את אביב כמי שמצליחה בסרטיה להרוות את צימאונם של הצופים למחשבה חיונית בייחוד בעולם שסוע כמו שלנו.

ז'אן מישל פרודון, עיתונאי הלה־מונד ועורכו בדימוס של כתב העת הצרפתי מחברות הקולנוע, מנסה לסכם בדרכו התמציתית את טרילוגיית השפה של נורית אביב; פרודון טוען כי בסרטיה מתייחסת אביב אל השפה העברית כ־"טריטוריה עצומה ומלאה מהמורות של אין ספור הרפתקאות אנושיות, נשגבות, טרגיות, יומיומיות". נטלי חזיזה, תלמידתה לשעבר של נורית אביב, מנסה להקיף את מכלול יצירתה הקולנועית כבמאית, תוך בחינת הצורה והתוכן הייחודיים לסרטיה. חזיזה יוצאת למסע אינטלקטואלי ברחבי יצירתה של אביב ומתעכבת בעיקר על טרילוגיית השפה שלה, שאותה היא מסכמת בשוט אחד משפה אחת ודברים אחדים, החותם את הטרילוגיה; בשוט זה נראה עץ דקל בודד, בעכו, למול ביתו של המתרגם הפלסטיני עלא חליחל. חזיזה טוענת שבעזרת דימוי זה אביב "ממקמת את סלע המחלוקת של הסכסוך היהודי־ערבי דווקא במקום של השפה, ולא באדמה".

דנאי אילון, אוצרת תוכנית הקולנוע התיעודית בקולנוע הישראלי, מבקשת לחבר בין השפה החדשה של הקולנוע התיעודי והדיאלוג שזה מייצר לבין התחושה המטרידה של חיים ומוות המתקיימים זה לצד זה בצורה לא מאוזנת. אילון מוצאת קשר בין היצירה המוצגת בפסטיבל כסיכוי לדיאלוג לבין היחסים בין הנוף הפתוח והעצום של אזור הדרום והקירבה לעזה הצפופה והחנוקה. את התוכנית היא מקדישה לדרכו של השחקן, הקולנוען ואיש התיאטרון ג'וליאנו מר חמיס שנרצח בג'נין, שעל פי עמירה הס ציווה במותו "את האפשרי".

אורי ש. כהן שמבקש לבחון במבט על את תוכנית הקולנוע התיעודי ולאפיינ אותה, מוצא עצמו מנסה להגדיר מחדש את מהותו של הקולנוע הדוקומנטרי. הוא מציע להגדיר את הז'אנר הזה דרך ה"אין" שבו, אם זה סיפור מומצא או שחקנים מוכרים או סט שבנוי מאפס. בהמשך, לאחר שהוא מגדיר את ה"יש" הפרקטי של העשייה התיעודית הוא מבקש להציע כי התיעודי הוא "לעולם מעשה שיש בו כוונה אתית שקשורה בעצם המחויבות לסיפור, לדמויות, לעולם שבו הן חיות" ורואה כי "הדוקומנטרי מסתבר הוא הקולנוע הדמוקרטי ביותר, זה שהופך כל סיפור לאמנות, כל קול לבעל ערך, קולנוע שמעמיד בספק את הסמכות של היוצר לטובת הקיום של הדמויות".

דרורית גור אריה במאמרה "בדרך לשום מקום" כותבת על הסרט הפותח את מסגרת הקולנוע התיעודי, מטאדור המלחמה של מכבית אברמזון ואבנר פיינגלרנט. היא יוצרת מהלך תיאורטי של סרט שמבקש להתבונן על אלו שצופים במלחמה בעזה, אך במקום שהסרט יעסוק בהבנת המציאות הרי שהוא חושף מהלך הכרתי בו מתגלית הראיה כעיוורון. גור אריה מציעה כי המבט שמשתקף דרך הסרט הוא בבואה של מבט פנימי ומטאדור המלחמה הוא הזירה שדרכה ניתן להתבונן בעיוורון המצוי שמתקיים בהכרתו של כל אחד ואחד הניצב מול המסך, ומאפשר להתבונן ברוח המשיחית שפשטה בישראליות לכדי טירוף.

סמי שלום שטרית כותב גם הוא על הסרט מטאדור המלחמה ובוחר להרהר שוב באלגוריה הקולנועית בה בחרו יוצרי הסרט – הקורידה. שלום שטרית מתחבר אל הדימוי של מלחמת השוורים וטוען כי היא בחירה מדויקת בכדי לנסות ולהבין את מצבה של מדינת ישראל בהווה, או במילותיו של שלום שטרית, "הזירה הופכת תוך שניות קצרות לראי חיינו ההולכים ונטרפים בארץ הזאת".

אפרת כורם דנה בסרטו של אבישי סיון, הטריילוגיה האוזבקית ומבקשת

לקרוא אותו בעזרת ארגז הכלים של הפסיכואנליזה. כורם טוענת כי בסרטו של אבישי סיון לחיות ולעשות קולנוע חד הם, זה בדיוק המהלך של לחוות סירוס ולהתנגד לו בו בזמן, להתנגד לו בעזרת מצלמה. לפיכך, טוענת כורם, כי סרטו של סיון מהדהד את הרעיון ש"רק הקולנוע מהווה אפשרות לגאולה. גאולה עצמית, חיפוש וניתוח כירורגי בחיים עצמם תוך התמקדות באישי ביותר".

שמוליק דובדבני כותב על סרטה החדש של רחל לאה ג'ונס, ג'יפטי דייווי, שבו היא מתחקה אחר עקבותיו של אביה, שנשט אותה ואת אמה בגיל מאוד צעיר. המסע בעקבות האב מהווה לדבריו של דובדבני חזרה לנקודת האפס, חזרה שתכליתה גאולה. לא להעניש את האב, אלא להתפייס עמו. זהו הרגע שבו הבמאית עצמה כמו נולדת מחדש, לא כ"נוקמת" בשם אמה, אלא כבת וכאישה.

נעמה שפי קוראת את מותרות, סרטו החדש של דוד אופק, שדן במדיניות מעבר הסחורות בין ישראל לעזה. שפי גורסת כי סרטו של אופק פועל כפרפרזה על מצעד האיווולט של ברברה טוכמן. אורכו הפיזי של המצעד הוא מאה מטרים של מסוע שמעביר סחורות מיישראל לרצועת עזה בלחיצת כפתור. עומקו הרעיוני רב יותר. שפי טוענת באופן מטפורי כי בסרט "מערכת היחסים הכלכלית-חברתית-מדינית עם רצועת עזה נראית כניסיונו של ענק לצוד נמלה".

יעל שנקר מתייחסת במאמרה לסרטה החדש של נורית אביב, שפה אחת ודברים אחדים. שנקר בוחרת להתמקד באקט התרגום בו עוסק הסרט, וממנו להפליג לדין רחב יותר במשמעות השפה ובעבודת המתרגם. זהו מסע אינטלקטואלי שעובר דרך שיריו של אבות ישורון ומשנתו של התיאורטיקן פול ריקר, ושבו קובעת שנקר כי "התרגום עצמו יכול לאפשר אופציות פוליטיות מורכבות ומעניינות".

אבי נשר אחד השותפים למהלך האוצרות של תוכנית הקולנוע העלילתי עצמאי כותב רשימה אישית שמציגה משנה סדורה אודות המהלך והיוזמה של בחירת הסרטים במסגרת זו. נשר חוזר לסרט צ'ארלי ואריג של דון סיגל כמודל לקולנוע ועשייה קולנועית של יוצר שהעז לחבר קולנוע אישי ש"מחובר להלמות ליבו ולשאון הסער החברתי והתרבותי של התקופה" ובו בזמן גם מתעקש להיות קומוניקטיבי מבדר ומהנה. קולנוע עצמאי המתנהל במקביל לזרם המרכזי אך לא בנפרד ממנו.

גם השנה אנו מקדישים מספר מאמרים שעוסקים ביוצרי הקולנוע הבינלאומיים שאנו מזמינים לפסטיבל וביצירתם הקולנועית המיוחדת. השנה אלו הבמאים: ברונז דומו מצרפת, דני קוטה מקנדה, וונג בינג מסין ופבלו לארין מצ'ילה.

אורי קליין נפגש אשתקד לראיון עם ברונז דומו בפריז. הראיון התמקד ביציאת סרטו האחרון הדוויג לאקרנים. ברונז דומו הוא אחד הבמאים המעניינים והחשובים ביותר שפועלים כיום בעולם הקולנוע, ובראיון עם קליין הוא טוען כי "[...] המתח בין הגלוי לנסתר ובין נוכחות להיעדרות הוא מה שמעניין אותי יותר מכול בעשיית סרטים [...] יש קשר עז בין קולנוע לדת [...] אני מתכוון לכך שגם בקולנוע, בזמן הצפייה בסרט, כדי להיטמע בחווייה אתה חייב להאמין בנוכחותו של הנעדר מול עיניך."

ג'ייסון אנדרסון נפגש עם במאי הקולנוע הקנדי דני קוטה לראיון מקוון בכתב העת האינטרנטי cinemascopie. הראיון סובב בעיקר סביב סרטו האחרון קרלינג שהספיק כבר לזכות בפסטיבל לוקרנו האחרון ולזכות את יוצרו בפרס הבמאי הטוב ביותר. קוטה טוען בראיון כי "[...] האנשים בסרטים שלי הם לא אנשי שוליים ואינם משונים – הם רק מעט מחוץ לציוויליזציה [...] אני אוהב אנשים כאלה שמתחבאים מעט מהחברה [...] האם נאבד אותם או שנחזיר אותם לעולם הנורמלי לכאורה?".

איציק רוזן כתב על סרטו החדש של דני קוטה, קרלינג. רוזן מגדיר את קוטה כ'אוטר' בעל סגנון אישי וספציפי, שמשלב בעבודתו הבנה של הקולנוע העולמי לדורותיו והיכרות נרחבת עמו יחד עם מקוריות ייחודית ונדירה. בקרלינג טוען רוזן כי "הקור הפיזי והקרח המטפורי מפלסים את דרכם פנימה לכל רובד בסרט ועוטפים בצינתם כל אמצעי מבע בשפה הקולנועית". אך עם כל המועקה והריקנות הרגשית קוטה דווקא "מעניק לדמויותיו את החסד לו הן ראיות".

ארז פרי קיים ראיון אינטרנטי בן יבשתי עם הבמאי הסיני וונג בינג. בינג נחשב לאחד הבמאים התייעודיים הבכירים לא רק במולדתו, אלא גם בעולם. בראיון הוא מספר לפרי על המעבר שלו מהקולנוע התייעודי לקולנוע העלילתי ועל הקושי שליווה את הפקת סרטו האחרון המחפורת, סרט שנעשה ללא אישור הרשויות בסין. בינג מצהיר כי "מצב האנושות הוא מאוד שונה מהייצוג הנוצץ והאופטימי שמשודר אלינו מדי יום, בעיקר במה שנהוג לכנות כעולם המתורבת. רעיונות של שוויון וחירות הם פיקטיביים לחלוטין בעיקר במקום שאני בא ממנו. לכן אני תמיד מבקש לתעד מציאות ללא פילטרים וללא עידון, לצלם את מה שיש". בינג שסרטיו מעולם לא הוקרנו בסין טוען כי "העובדה שסרטי לא מוקרנים בסין היא מציאות שאני נאלץ להשלים אתה, והיא הפכה טבעית לי כמו האוויר שאני נושם".

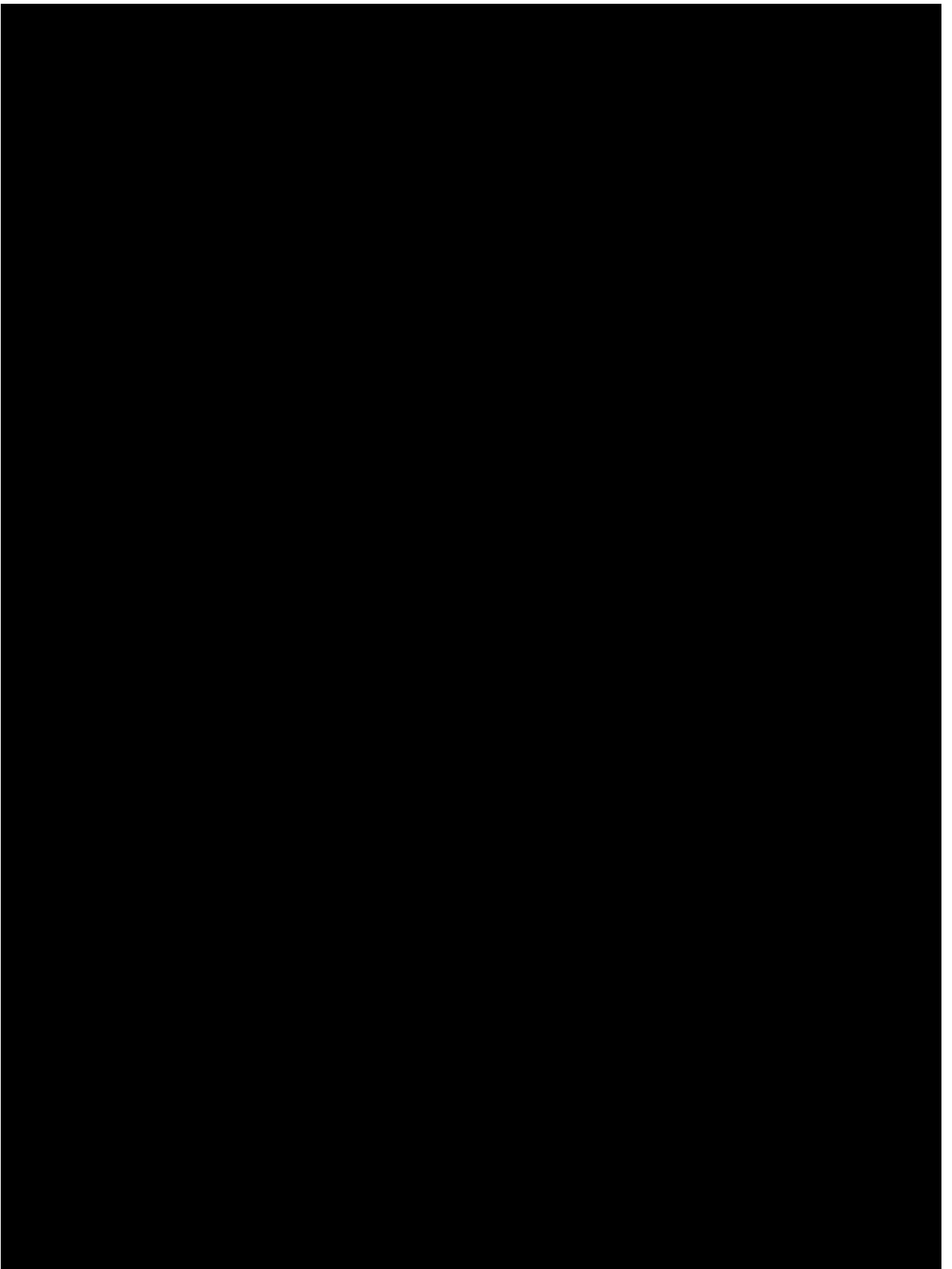
צבי טל מספק לנו פתח להכרת הקולנוע העכשווי בצ'ילה מבעד לסרטיו האחרונים של הבמאי פבלו לארין. לארין נחשב לאחד הבמאים הצעירים והמבטיחים היום

בצ'ילה וכמי ששייך לדור החדש של הקולנוע הצ'יליאני. טל מסביר כי "סרטיו של לארין מהווים הזדמנות נדירה להיחשף לקולנוע של צ'ילה הרחוקה [...] מול העוצמה של הדימויים והתחכום של העלילות, ראוי לזכור שהעבר נותר בלתי מושג ומה שיש לנו בצד הנאה מהקולנוע המשובח, מהווה פרשנות נוספת במסגרת שיח לאומי רווי קונפליקטים אודות אירועים שמתירים טראומות עמוקות בתרבות ובזיכרון של הצ'יליאנים".

אנחנו רוצים להודות לכל היוצרים שמשתתפים בפסטיבל ובחרו בו ככמה להקרנת סרטיהם. אנו מבקשים להודות לכותבים שנענו לאתגר הכתיבה ועשו זאת בדרך מעמיקה ונוקבת בזמן כה קצר. ספר קולנוע דרום הוא אחת היצירות החשובות של הפסטיבל ובעזרתו ניתן לתווך את תכניו המאתגרים לקהל הרחב. מלאכה זו לא הייתה יכולה להגיע אל קו הסיום אלמלא צוות הפסטיבל המסור ובראשם הגר סעד-שלום, מפיקת הפסטיבל, דנאי אילון, אוצרת התוכנית התיעודית ישראלית, עופרי שגב, סיגל גולן, אפרת כורם ויעלה צורף. תודתנו נתונה לאנשי הצוות שלקחו חלק בהפקתו של ספר זה ובעיקר ליעל חדריאן, מתאמת ההפקה, שרה כץ, העורכת הלשונית, קובי לוי (הליגה), מעצב הספר ודוד גוטסמן מהוצאת פרדס, מפיץ הספר. אנו חבים שלמי תודה לגופים הציבוריים שבסיועם הספר רואה אור: המכללה האקדמית ספיר, קרן הקולנוע הישראלי וקרן יהושע רבינוביץ – פרויקט קולנוע.

ארוז ואבנר

מאי, 2011




קולנוע ישראלי



פרק א'



A black and white photograph of a rural landscape. In the foreground, there is a field of tall, dry grasses. A path or road winds through the middle ground, lined with a row of tall, slender cypress trees. The background shows rolling hills under a bright sky. In the top left corner, there are dark, out-of-focus leaves. The text "עדות, 2011 בימוי: שלומי אלקביץ" is overlaid on the left side of the image.

עדות, 2011 בימוי: שלומי אלקביץ

עדות, 2011
שלומי אלקבץ
שבעה, 2008
ולקחת לך אישה, 2004

והיית לעד

על סרטו של שלומי אלקבץ עדות



אייל סיון

רוב בני האדם, תחת לתור אחר האמת, שהם אדישים לה, מעדיפים לאמץ לעצמם דעות מוגמרות, המובאות בפניהם (תוקידידס)

אנו מצוים לחשוף את האמת על עברנו האפל, להניח לרוחות הרפאים מן העבר, כדי שלא ישובו לרדוף אותנו, כדי לתרום להחלמתה של האומה הפצועה והחבולה. (ארכיבישוף דסמונד טוטו)¹

שאלת הארכיון היא לא שאלת העבר, היא לא שאלת המושג העוסק בעבר, אלא שאלת העתיד. שאלת העתיד עצמו, התשובה, ההבטחה והאחריות לעבר. (ז'אק דרידה, קדחת הארכיון)

1
We are charged to unearth
the truth about our dark
past; to lay the ghosts
of the past so they may
not return to haunt us.
That it may thereby
contribute to the
healing of a traumatized
and wounded nation.
(Archbishop Desmond
Tutu, 1996).

בסרטו של ז'אן לוק גודאר Notre Musique (המוסיקה שלנו, צרפת-שווייץ 2005), שצולם רובו ככולו בעיר סרייבו שבבוסניה, עונה המשורר הפלסטיני מחמוד דרוויש ז"ל, לעיתונאית צעירה מהארץ "אנחנו (הפלסטינים) מפורסמים, כי אתם (היהודים) אויבנו. יש לנו את רוע המזל שישראל היא האויב שלנו, אבל זה בו בזמן גם מזלנו [...] במידה מסוימת אתם שר התעמולה שלנו. העולם מתעניין בכם, לא בנו." הצהרה זו של דרוויש מהדהדת את אמירתו הידועה של איש הרוח הפלסטיני המנוח אדוארד סעיד "אנו הפלסטינים קורבנותיהם של הקורבנות". בהכרה זו, בה הערבי הפלסטיני הוא קורבנו של הקורבן של העולם הנוצרי-אירופאי, היינו של היהודי, דרוויש וסעיד הפלסטינים מוקירים ומדגישים את הקשר ההיסטורי-דיאלקטי בין המדוכא היהודי למדוכא הפלסטיני. בין שואת היהודים באירופה ואסונם של הערבים הפלסטינים בפלסטין. הכרה שאין בה שמץ הכחשה ושאינה באה לטשטש את גבולות האחריות. נהפוך הוא. זו הכרה הבאה להדגיש את אחריותה של נקודת המבט, את אחריותה של התודעה האירופוצנטרית. אחריותה של אירופה והמערב למצבם וגורלם של היהודים והפלסטינים כחולקים אסון משותף ומתמשך אחד. אסון ששיאו במסגרת הזמן 1949-1939. עשור שהחל במלחמת העולם השנייה, בהגלייתה של רוב יהדות אירופה וחורבנה, והסתיים בהפסקת אש המלחמה שהביאה להגלייתם של ערביי פלסטין, ולחורבנה של ארצם. מה שעלול להיראות פרובוקציה, השוואה פשטנית או אף הכחשה וחילול הקודש זו למעשה הגדרה רדיקלית של האחריות האירופאית ומושא אלימותו של האדם הלבן. שאלת היהודים ושאלת הפלסטינים ופלסטין, שאלה אחת היא. שאלת הגדרת המזרח והמזרחי וסימונו של הלא-אירופאי. מהלך שבמרכזו החיפוש אחר הזהות הלבנה, האירופאית, הצדקנית והמתונה. מהלך המתפקד כמוקד האלימות המערבית בתוך אירופה וברחבי העולם. זה אותו אורינגטיליום שבמרכזו ההפרדה, ההדרה, הדיכוי והנידוי, על שמותיו השונים לאורך הדורות: הבעיה השמית, בעיית היהודים, הבעיה הקולוניאלית, בעיית המהגרים, הבעיה הדמוגרפית או בצורתה העכשווית: הבעיה המוסלמית.

גודאר הוא בין היוצרים ואנשי הרוח היחידים באירופה שעל אף ההשמצות, הגינויים והנידוים יש בהם עדיין את העוז לראות ולייצג את הפליט היהודי והפליט הפלסטיני, את המדוכא היהודי והמדוכא הפלסטיני, את היהודי ואת המוסלמי, כקרבנותיה של אותה חשיבה, כשני חלקיו של משפט אחד, כחולקים זמן ומרחב משותף של המשכיות קולנועית, כמרכיביו של אותו סיפור: כשוט מול שוט, או בתרגום מילולי, שדה ושדה

2

חפיסת היהודי כקורבן כמעט
אלוהי באה לידי ביטוי
בהגדרת שואת היהודים
באירופה בשם holocaust
שפרושו הקרבה. ביטוי המשמש
במרגומו הלוועזי של התנ"ך
לחיאור העלאתו של יצחק
לעולה ע"י אברהם אביו.

שכנגד, Champs contre champs.

באחת הסצנות בסרטו מסביר גודאר לסטודנטים בכיתה בסרייבו את משמעות העריכה הקולנועית של Champs contre champs. לשם כך הוא מראה שתי תמונות. הראשונה צילום מעפילים (יהודיים) הורדים מסירות וצועדים אל החוף. בצילום השני תושביה הערבים של יאפה (יפו) במנוסתם אל הים. שתי התמונות שייכות לאותה מסגרת של זמן (1948) ומרחב (הארץ), הן חלק מאותו הסרט. "שוט ושוט שכנגד" נשמע קולו של גודאר בהחליפו בין התמונות. "העם היהודי נכנס לפיקשן, העם הפלסטיני נכנס לדוקומנטארי" הוא מסכם. ואכן, הסיפור היהודי-ציוני מקופל בדמותו ההרואית של בן-כנען (פול ניומן) תכול העיניים, יפה הבלורית והטהור בפיקשן אקסודוס, כמו בגרסתו העכשווית בדמותו של החייל הישראלי המנצח והמיוסר. מול ייצוגים אלו, סיפורו של הפלסטיני, סיפור האקסודוס (ההגלייה) הפלסטיני או בגרסתו המעודכנת, סיפורו של הפלסטיני נטול הזכויות, הוא מסמך, תעודה, מארכיון המדוכאים. כמו היהודי קורבנו של האוריינטליזם הפנים אירופאי, גם הפלסטיני, הוא קורבנם של תפיסת הלבנות, החילוניות, הנאורות והאדונות. וכך בעקבות היהודי באירופה, היה הערבי-פלסטיני לנושא את מסורת מדוכאים. כמו היהודי לפניו, הפך הפלסטיני בעל כורחו לעד. עליו מוטלת חובת העדות על מנת שישמע קולם של המדוכאים. או במילותיו של מחמוד דרוויש בסרטו של גודאר "אם הייתי משתייך למנצחים הייתי מפגין למען הקורבנות".

בעקבותיהם של דרוויש, סעיד, גודאר ואחרים³ פוסע שלומי אלקבץ עם סרטו עדות, שמהווה נדבך נוסף ב"ארכיון העתיד". ארכיון בו מאופסנות תעודות על שרירותו של הסדר והחוק. ארכיונם המשותף של המדוכאים והמדכאים.

עדות, סרטו של שלומי אלקבץ על-פי תסריט שכתב בשיתוף עם עופר עין-גיל, מורכב מעדויות ערוכות של תושבים פלסטינים וחיילים ישראלים המובאים בצורת מונולוגים הנאמרים ע"י שחקנים ישראלים-יהודים בשפה העברית. על רקע ייצוגיה של ארץ נטולת סממני שלטון ומדינה נשורים סיפורי יום יום של מדכאים ומדוכאים לעדות אחת ומשותפת: עדות על הבנאליות של הרוע.⁴

מסכת העדויות, תיאורי ההשפלה, ההתעללות והטרטורים, אותן חוויות יומיומיות שחולקים התושבים הפלסטינים וקלגסיהם הישראלים, ושמרכיבים את עדות, נפתחת בעדותה של אם פלסטינית (רונית אלקבץ) כשמבטה נעוץ הישר במצלמה. כמו העדים שיבואו בעקבותיה גם היא מעידה אל עבר הצופה, השופט ובפעמים

3

ראה למשל את עבודותיהם של גיל אנידג'ר ואמנון רז-קרוקצ'קין.

4

הבנאליות של הרוע היא חת הכותרת של סיפרה של התיאורטיקנית הפוליטית חנה ארנדט - אייכמן בירושלים: דו"ח על הבנאליות של הרוע (בבל 2000). השימוש במילה הבנאליות שעורר וממשיך לעורר דיונים ומחלוקות אינו מנסה כמובן לרמוז שמדובר ברוע בנאלי, כפי שטוענים מבקריה של ארנדט, אלא שהרוע אינו תוצאה של הרצון או תאוות הרוע אלא הבנאליות של העשייה, הפיכת מעשה הרוע לאקט בנאלי שמאפינו הוא העבודה העשויה היטב והניתוק בין המעשה לתוצאתו.

רבות אף פונה אליו, לכל אורכו של הסרט נופיה של הארץ משמשים כדוכן העדים לשמונה-עשר השחקנים והשחקניות הישראלים-יהודים, המופיעים במסגרותיו של צלם הדיוקנאות דויד עדיקא והמגלמים את דמויותיהם של תושבים פלסטינים וחיילים ישראלים ומוסרים את עדויותיהם בגוף ראשון עבר, בצורה סטטית, כמעט לקוננית. אלה פרגמנטים מחייהם במסגרת המצב אותו מנסה לתאר המושג המופשט "כיבוש". ועל אף שכל המונולוגים בסרט ערוכים מעדויותיהם של תושבים פלסטינים וחיילים ישראלים המופיעות באלפיהם בתיקם של ארגוני זכויות האדם, אין לטעות: עדות אינו עוד סרט כיבוש המבקש להביא עדויות של מדוכאים ומדכאים בניסיון נואש נוסף לגרום להקשבה, להבנה ואולי להזדהות עם סבלו של האחר. אין זה גם ניסיון לשוירת ארכיון היסטורי אודות פשעי הדיכוי וההפליה של האוכלוסייה הערבית-פלסטינית ע"י הריבון היהודי-ישראלי. עדות הוא פרויקט קולנועי אסטטי-פוליטי השואף לטשטש את ההבחנה והתחימה של גבולות המהלך הקולנועי העלילתי והתעודי. כמו את ההפרדה המרחבית, הפיזית, התרבותית והמגדרית הטמונים באידיאולוגיית השלטון והכוח המכונה, "הפרדה", או במה שהפך למטבע הלשון "אנחנו כאן הם שם". כלומר הרחקת הערבי מן היהודי, מן הגוף, מן השפה, מן המרחב ומהזמן.

משום כך עדות הוא חלק מאותו פרויקט רב פנים החותר לבניית "ארכיון משותף", עקירתה של ה"אמת" המכוננת את מהלך התיקון הפוליטי-חברתי ההכרחי, שבדרום אפריקה של שלהי האפרטהייד בשנות השמונים המאוחרות הובילו אל "ועדות האמת והפיוס". מהלך פוליטי-חברתי נוקב וכאוב זה נדרש אמנם כהכרח, כפעולה שלאחר מעשה, כמאמץ "למנוע מרוחות העבר לחזור ולרדוף אותנו" כפי שהצהיר הוגה רעיון "ועדות האמת והפיוס", חתן פרס נובל לשלום, הארכיבישוף הדרום-אפריקני דסמונד טוטו. אולם עדות מציע בשפתו הייחודית את תרגומו של המהלך לפעולת תיקון בשעת מעשה. אמנם רובן של העדויות מסופרות בלשון עבר קרוב או רחוק, אך הסרט אינו מתכחש להמשכיותו של מצב הדיכוי גם בהווה.

ואכן העדות האחרונה של נער, חייל ישראלי יהודי הכלוא בגופו של אליל הלניסטי מופנית בלשון הווה אל עבר הצופה הניצב מצידו השני של המחסום, של המסך. ואף-על-פי כן, מבקש הסרט, כבר עכשיו, בעוד מצב החירום ממשיך להתקיים במלוא עוצמתו, כאשר מנגנוני הדיכוי וההפליה עדיין פועלים יום יום, שעה שעה בחלקים נרחבים של הארץ – לפנות אל העתיד.

עדות מתחיל כבר עתה בבניית האמת. וזאת תוך פנייה אל הפוטנציאל הטמון

במושג ארץ כמרחב, כמושג תודעתי משותף חלופי למושג מדינה. זוהי חלופה המהווה תנאי לפיוס. ארץ שאותה חולקים זיכרונותיהם, גופם וקולם של מדכאים ומדוכאים, אילמים ואלימים – לשעבר.

אך בל נטעה, בשזירתן של עדויות התושבים הפלסטינים ועדויותיהם של החיילים הישראליים-יהודים אין משום ניסיון לאובייקטיביות, לאיזון או להעמדתן של שתי פרספקטיבות, של שתי נקודות מבט מנוגדות או סותרות. עדות פועל כמהלך מתמשך של הפשטה, של ערטול הגוף והקול, התמונה והמרחב. מהלך של ביטול כל סממני הפרדה וגבולות שבין עלילה לתעודה. על אף השימוש בשפה העברית בה מובאות העדויות, ולמרות שמרביתן מתארות אירועים שהתרחשו בקרבת "גדר ההפרדה", מופשטים השחקנים-עדים מכל סממני ההפרדה המקובלים. הסיפור הוא סיפורם של ערבים פלסטינים והקול קולם של ישראלים (מרביתם מזרחיים) יהודים. אולם לא ניתן להבחין ב"פלסטיניות" הטבועה בשפת גופם, בלבושם או בדתם. עדות הוא מאמץ של הטמעות, של הסתערבות מהופכת, של כמיהה לשוב ולהיות לחלק מסיפור המזרח הערבי. כאב ותשוקה ההופכים לזעקה במילות השיר הערבי ששרה דקלה ושסוגר את מסכת העדויות הערביות-עבריות ואת הסרט כולו:

אם רק יכולת לראות אותי.

אם רק הייתי יכולה לככות לך.

אם רק הייתי יכולה להיות איתך.

עד שתצא מקולי.

אל מול כוחות ההפרדה וזעקת (הערבייה) בשפתו של המקרבן, עד שיתבטא הוא בקולו, עד שקולו יכיל את קולו של המדכא ועד שהמדוכא יוכל גם הוא בתורו, להעיד בשפתו שלו, את סיפורו של המדכא. כך יוצא קולו של המדוכא מקולו של המדכא ומחפה על אילמותו. שלא כמו ברוב רובם של סרטי העדויות שבמרכזם הקורבן, אין עדות מבקש את גאולתו וזיקוק נפשו של הצופה, ואף לא להכריז על העד, הקורבן, כמקור האמת. בעוסקו דווקא בבנאליות של הרוע, הסרט מאתגר את נוחותו של הצופה אל מול סיפור הסבל המיוצג, מול עדות הקורבן.

בפתח ספרו מה שנתר מאשוויץ, הארכיון והעד, מזכיר הפילוסוף האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן שבשפה הלטינית קיימות שתי מילים התואמות את המילה עד – testis – "superstes". מהראשונה testis נגזר המונח הלועזי testimone (עד) שמציין את

מי שמציב עצמו כמתווך, כצד שלישי במשפט או בסכסוך בין הצדדים. על כן בעדותו של ה־testis, העד הניטרלי, יש בכדי לתרום לאיסוף העובדות במקרה של משפט. המילה השנייה (superstes) מצביעה על מי שחווה דבר מה ושעבר אותו עד תומו. כלומר, דווקא ניסיונו הסובייקטיבי של ה־superstes הוא שמעניק לו את היכולת לספק עדות.⁵

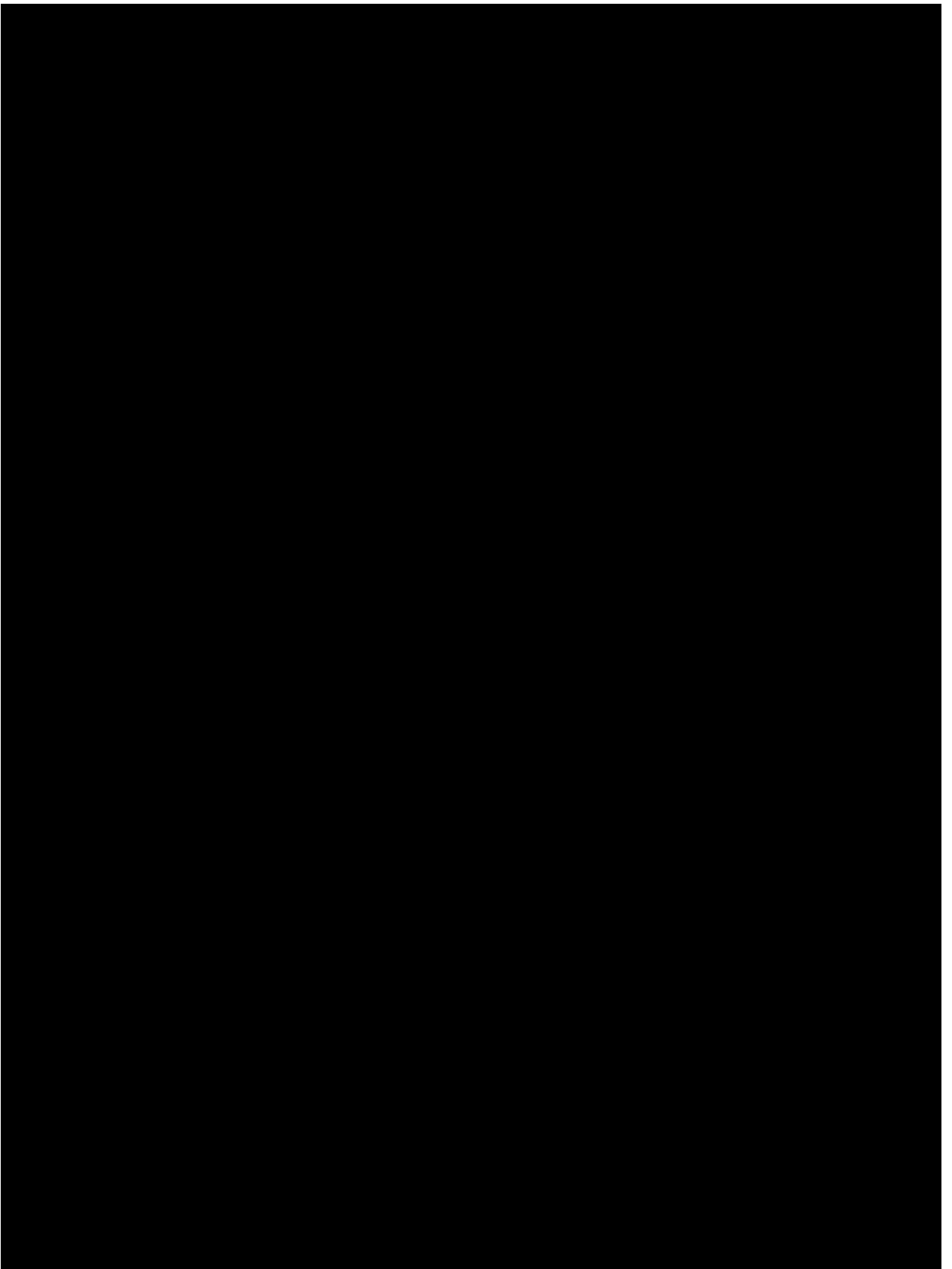
5

ג'ורג'יו אגמבן, ההיסטוריון קרלו גינזבוג והחוקר גיל אנידג'יר מפחחים דיון זה בהרחבה כאשר הכוונה היא ל"ניצול" (survivor).

העדויות מהן נערכו המונולוגים בעדות לא נרשמו מפיהם של עדים ניטרליים. נהפוך הוא, אלו עדויותיהם של מי שדווקא חוויותיהם הן שמעניקות להם את היכולת לספק עדות, להעיד. אלו עדויותיהם של קורבנות ומקרבים, של תושבים פלסטינים וחיילים יהודיים-ישראליים, שנאמרות מפיהם של שחקנים ישראליים-יהודיים ובאמצעות גופם, בבימויים ובתמונותיהם של בני הקולקטיב הישראלי-יהודי. מכאן אין הסרט עדות תורם לשיפוטה של מערכת הדיכוי וההפליה הישראלית, או של מפעיליה אם וכאשר יעמדו לדין החברה וההיסטוריה.

אולם לא השיפוט והדין הם החשובים כאן. אלה החוויה, חוויית ה־superstes חוויית ניסיונו הסובייקטיבי של העד. אותה חוויה שאם יסכים להתנסות בה הצופה, יהיה הוא עצמו לעד בוועדות האמת והפיוס – של פלסטין-ישראל.

אייל סיון הוא במאי סרטי תעודה, מכהן כפרופסור מחקר במחלקה למדיה וכמנחה-שותף של המסלול לתואר שני בקולנוע ובמדיה חדשה בבית הספר למדעי הרוח והחברה של University of East London, כעמית מחקר במכון האירופי ללימודי פלסטין של Exeter University (אנגליה) וחבר ועדת העורכים של הוצאת הספרים הצרפתי La Fabrique. סיון מרצה מדי שנה במחלקה לקולנוע ולטלוויזיה במכללת ספיר.







הערת שוליים, 2011 בימוי: יוסף סידר

הערת שוליים, 2011 יוסף סידר
שרון עמרני: זכרו את השם, 2010
בופור, 2007
מדורת השבט, 2004
ההסדר, 2000

הפרה הקדושה והערת השוליים: בין סירוס לפסיכוזה

כתיבה על הקולנוע של יוסף סידר
בעקבות סרטו הערת שוליים



אבנר פיינגרלנט

בסיום סרטו החדש של יוסף סידר הערת שוליים עומד גיבור הסרט פרופ' אליעזר שקולניק (שלמה בר אבא) מול הפרוזודור דרכו אמורים להיכנס הוא ועמיתיו, חתני פרס ישראל וכלותיו, לאולם הטכסים. המצלמה משתהה ארוכות על פניו כפי שהשתהה גם בסצנת הפתיחה. מבטו של שקולניק האב, חתן פרס ישראל לחקר התלמוד, נראה מבועת, בניגוד למה שניתן לצפות מאדם שעשרים שנה מיחל לקבל את הפרס. אנחנו הצופים מבקשים לגלות לאן מופנה המבט שלו. האם המבט מופנה לעבר בנו הפרופסור אוריאל שקולניק (ליאור אשכנזי), הזוכה האמיתי בפרס ישראל לחקר התלמוד. האם המבט שלו מופנה לאשתו (עליזה רוזן), שאתה כמעט אינו מדבר, אך הוא יודע כי היא יודעת, שבנם הוא הזוכה בפרס ולא הוא עצמו. אנחנו כצופים ההולכים שבי אחר העלילה שטווה סידר, ואף שואלים אם האב מתכוון לוותר על הפרס בהבינו שהחלטה התקבלה בדרך לא כשרה ושכנו הוא זה שעומד מאחורי ניסוח דברי השופטים. כל השאלות הללו עולות כאשר אנחנו מתבוננים ארוכות על מבטו המסויט והמטריד של חתן פרס ישראל המיועד. אך במקום שנראה לאן המבט שלו מופנה אנו רואים מסך שחור המסמן את סופו של הסרט ואנו שומעים את קולו

של הכרוז – "גבירותי ורבותי – התקווה". התקווה שתהיה התרה לטרגדיה המשפחתית בין אב לבנו מתפוגגת, ואת מקומה תופסת תחושה של תהום גדולה, שנפערה בין פרופ' אליעזר שקולניק לבין היקום המומצא שבו הוא חי והאמין. פס הקול האילם לאחר כרזית הכרוז והעדר צלילי ההמנון מעצימים את תחושת המועקה הבלתי נסבלת, כשהאדם הבודד הופך באחת להערת שוליים אל מול מערכת הקודים ששמטה את הקרקע מתחתיו.

הערת שוליים מעמיד, כביכול, במרכז הסרט דרמה משפחתית של אב ובן, שניהם חוקרי תלמוד בכירים באוניברסיטה העברית. בעוד שהאב הוא עוף מוזר באקדמיה, שאינו מוכן להיות ב'בית הלורדים' של האקדמיה, היא "האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים", הרי שבנו אוריאל, הנראה ככוכב שביט בתחום לימודים לא פופולרי זה, זוכה במעמד בכיר בשלב מוקדם של הקריירה שלו. האב שמקדיש את חייו למחקר דקדקני וסזיפי, וכמעט שאינו מעז לפרסם אלא אם הדברים הוכחו עד תום, ואילו בנו אוריאל, מרצה נערץ, מפרסם ספרים רבי מכר במונחים אקדמיים ומציע תיאוריות חדשניות אודות תקופות קדומות בחיי העם היהודי. הקונפליקט בין שתי הדמויות מתקיים על רקע המחלוקת האקדמית – מהו מחקר פילולוגי ראוי ובעיקר מהו חקר התלמוד – אחד החוגים הראשונים שעליו הוקמה האוניברסיטה העברית. אך מתחת לפני השטח בא הקונפליקט לידי ביטוי ביחסים אכזריים בין אב ובן. אב שאינו מקבל ואינו מכיר בהצלחת בנו ואילו בן, שאמנם מבקש לרצות את אביו עוד מילדותו אך מתקשה להסתיר את זלולו וסלידתו כלפיו. תפאורת העלילה היא מסדרונות האוניברסיטה העברית והבית בשכונת רחביה, שני מוסדות ירושלמים השייכים לראשית המדינה. גם אם נראה כי העלילה עוסקת בדרמה פסיכולוגית בין אב לבן, או בסיפור מתח בעולם האקדמיה רווי היצרים, מקום שהקולנוע הישראלי ממעיט לטפל בו, הרי שלטענתי, סידר יוצר דרמה אחרת לגמרי שאינה דווקא במישור המשפחתי.

לטענתי, סרטיו של סידר פועלים עלינו הצופים בשני אופנים שונים בתכלית ומנוגדים. אנסה להראות זאת דרך הסרט הערת שוליים עם אזכורים קצרים מסרטיו הקודמים, כשהקריאה דרכה אני מבקש לנתח לסרט זה, כמו את היצירה הקולנועית של סידר, היא דרך פרספקטיבה לאקניאנית, ומכאן הכותרת בין סירוס לפטיכוזה, שניהם מונחים מתחום הפסיכואנליזה. האופן הראשון הוא בתחום הסיפורי, שבו אנו כצופים נכנסים למעורבות עמוקה בעלילת הסרט ובמערכת היחסים הסבוכה של אב-בן. אנחנו מייחלים לכך שפרופסור אליעזר שקולניק יעשה מעשה וייצא מהאטימות שלו, שנתפסת כרוע, נתק, מרירות וקיפוח בלתי נסבל, ומבקשים התרה במרחב המציאותי של היחסים המשפחתיים. האופן השני הוא

בתחום התמתי, ובו אני מבקש להעמיק – שם אני טוען כי הדרמה המשפחתית היא רק קרקע עליה מונחת הדרמה הגדולה באמת, שלדעתי מאפיינת לא רק סרט זה אלא את כל סרטיו של סידר. הדרמה שעומדת במרכז סרטיו היא סביב הקונפליקט האקזיסטנציאלי של היחיד מול הבריאה המודרנית הדתית-לאומית – המדינה הציונית. הוא מציב במרכז הדרמה שלו, לא את הדרמה הסיפורית, אלא את הפרט וגורלו מול סמליה המקודשים של מדינת ישראל אותן אני מכנה פרות קדושות.

בסרט הערת שוליים הפרה הקדושה היא מוסד פרס ישראל בתחום מדעי היהדות הרוח והחברה, והבחירה בתחום חקר התלמוד, אחד מהתחומים הסבוכים, מעוררי המחלוקת והנחשבים ביותר בחקר היהדות, מדגישה את גודל המעמד. בצד מוסד זה ניצבות הן האקדמיה הלאומית והן האוניברסיטה העברית, כחלק מהפרות הקדושות שמועלות על המוקד בדרמה הקולנועית של סידר. דרמות אקזיסטנציאליסטיות עמדו לטענתי גם במרכז סרטיו הקודמים: ההסדר העמיד במרכז הדרמה את היחיד – מנחם (אקי אבני) מול הפרה הקדושה שהיא מערכת החינוך הערכית של הציונות הדתית-לאומית המתגלה במלוא עיוותה בדמותו של הרב מלצר (אסי דיין). בסרט מדורת השבט זוהי רחל (מיכאלה עשת), אלמנה ואם לשתי נערות המנועה מלהגשים ומלהתיישב כמו יתר חברי הקהילה, ובראשם מנהיגם מוטקה (אסי דיין), וכל זאת משום שאינה חלק ממשפחה קונוונציונאלית, ומשום שהגבר שהיא אוהבת נחשב לבן מעמד נחות בעיני אותה קהילה. בסרט בופור, הפרה הקדושה היא הגבורה וההקרבה שמעוותות את הנפש עד כדי כך שבלעדיהן (גם אם הן מיותרות), מתרוקן העולם ממשמעותו. מול אותה דרישה להקרבה מוחלטת עומד החייל הבודד לירו (אושרי כהן), שכבר אינו מאמין אבל חייב לקבל על עצמו את הכללים, ושהפחד הוא כלי ההשרדות שלו.²

ההתעקשות שלי לעסוק בסיום של הסרט הערת שוליים ודרכו לפענח את המהלך הרחב יותר של סידר בקולנוע שלו, דורשת

1

בטענה זו אודות התמה הקולנועית העקבית של סידר, אני בוודאי מתנגד לעמדה שאותה הציגה מנורה חזני בעיתון שבע, כשהאשימה את סידר בקולנוע שמאופיין באי-אידאולוגיה. שבע, 1 ביוני 2007.

2

בראיון שערך פבלו אוטין בספרו קרחונים בארץ החמטינים (הוצאת רסלינג, 2008), מספר סידר כי "בבופור הגבורה של לירז לא שוכנה בהתגברות על הפחד אלא בהכרה שלו בפחד" (עמ' 35). "לירז מתחיל את הסיפור כמי שבו לפחד ומאמין במשימה והוא מסיים את הסיפור כמישהו שמבין שהפחד הוא כלי השרדות והוא כבר לא מאמין במשימה" (עמ' 47).

לחזור לרגע הופעת המסך השחור מיד לאחר מבטו המושהה של אליעזר שקולניק. אני קורא את מופע המסך ככתם שחור, שמבטא את החשכה הפנימית שחדרה לעולמו של שקולניק האב, ולחרדה של זה שמביט לעבר החור השחור של חייו. לרגע נראה כי היוצרות מתהפכות וכעת המסך מביט אל שקולניק במבטו האטום והשחור ובוֹלע אותו לתוכו. חילוף התפקידים בין המסך לגיבור משפיע גם על המבט שלנו הצופים, שרגילים להיות המתבוננים, אבל עם הופעת המסך השחור הופכים להיות אלה שהמסך מביט עליהם ומערער את הסדר הקיים. מופע זה בסימו של הסרט הערת שוליים דומה למה שסלבו ז'יז'ק, אשר "קורא" טקסטים של תרבות עכשווית דרך לאקאן, רואה כמופעו של "הממשי" – חור באמצע "הסדר הסמלי"³ או, בפרשנות מטרידה הרבה יותר – ככתם המישר את המבט בחזרה אל הצופה.⁴ המפגש בין הכתם השחור, מבטו של שקולניק ומבטם של הצופים על שני המבטים הללו, נוגע בלב לבה של הטראומה עליה סידר חוזר פעם אחר פעם בסרטיו – והוא המפגש בין היחיד לקהילה הסימבולית שאליה הוא שייך.

מפגש זה בין הפרט לבין האידיאולוגיה של המערכת, מציב את היחיד מול בחירה בלתי אפשרית. כל עוד הוא רוצה להיות חלק מהקהילה עליו למסור בידיה את הכוח לקבוע את דרכו ואת מעשיו, גם במקומות האישיים ביותר, ולוותר על ה"איווי"⁵ שלו. ז'יז'ק מכנה את הוויתור על ה"איווי" ומסירתו בידי הקהילה כ"סירוס" ואת הסירוס לכך כ"פטיכוזה". סידר, על פי טענתי, יוצר סרטים שגיבוריו נעים במנעד עדין ומסוכן במיוחד בין "הסירוס" לבין "הפטיכוזה", ועליהם לתמרן בין שני קטבים הרסניים אלו. ועל כן רגע המפנה הדרמטי בסרטיו הוא הרגע בו גיבורי סרטיו מגלים את האמת אודות הקהילה אליה הם שייכים ואת התנאים ההכרחיים לכך שיישארו בה. זהו רגע שמחייב בחירה בין דימוי המיתוס שמגדיר את הקהילה, על סמליה המקודשים, לבין האמת והמאויים הפרטיים והאישיים ביותר. ב"הערת שוליים" אוריאל צריך לבחור בין נאמנותו לאביו כמייצג "האחר הגדול" ולמשפחה, לבין הכמיהה

3

סלבו ז'יז'ק, *התבוננות מן הצד: מבוא לז'אק לאקאן* דרך תרבות פופולרית, חל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 46.

4

ז'יז'ק הכותב על המבט החסר מציע בהמשך ללאקאן את הרעיון של האובייקט המביט אל הסובייקט – כלומר אל הצופה: "הדבר המכריע למושג המבט הלאקאני הוא שהוא עוסק בהיפוך היחסים בין סובייקט לאובייקט: כפי שלאקאן מנסח זאת [...] יש אנטינומיה בין העין למבט – כלומר, המבט הוא בצד של האובייקט, הוא ממלא את מקומו של הנקודה העיוורת של שדה הראייה שממנה התמונה עצמה מצלמת את אח הצופה". ראו: סלבו ז'יז'ק, *מיהנו מהסימפטומים: הוליווד על ספת הפסיכולוג*, חרגמה רוני ידור, חל אביב: ספריית מעריב, 2004, עמ' 209.

5

איווי הוא המושג הבסיסי ביותר שעומד במרכז הקריאה הפטיכוואנליטית של לאקאן, שאותה אימצו חוקרים מתחום הקולנוע והספרות המבקשים לנתח יצירות אמנות דרך הפרספקטיבה הלאקאניאית ביניהם סלבו ז'יז'ק, דילן אוונס ומארק ביוכאן. האיווי הוא אותו 'דבר' לא ידוע שמניע את כל מעשיו של האדם גם אם אינו מודע לכך ואינו יכול להגיע לפשרו. האיווי נמצא בלב ליבו של הסדר הממשי אותו מרחב שאין בו הסמלה ועל כן אין הוא נגיש.

6

ז'יז'ק מצטט מהסמינר ה-18 של לאקאן העוסק בהעברה או חליפין: "סירוס בנוי בסופו של דבר, כך – אנו נוטלים ממישהו את האיווי שלו ובתמורה לכך אנו מוסרים אותו למישהו אחר – במקרה הזה, לסדר הסימבולי", ראו: *מיהנו מהסימפטומים* עמ' 181.

7

פטיכוזה היא הדרך לא לוותר על האיווי שלנו, היא מסמלת את סירובנו להמיר את ההתענגות ב"שם האב". ראו: *מיהנו מהסימפטומים* עמ' 89.

הפרטית והיקרה מפז – קבלת פרס ישראל לחקר התלמוד על ידי עצמו ולא על ידי אביו. רגע זה מביא עמו את התובנה כי התנאי להמשך הישארותו בקהילה הוא מה שמגדיר ז'יז'ק כ"בחירה הכפויה" – כלומר, אותו חוזה חברתי שבו הפרט יכול לשמור על חופש הבחירה מותנה בכך שיבצע את הבחירה הנכונה.⁸ הבחירה הנכונה של הבן (הפרופ' אוריאל שקולניק) היא הקרבת עצמו למען אביו⁹ וויתור על פרס ישראל, שזו וריאציה מודרנית על עקדת יצחק, שבה הבן מקריב עצמו על מזבח השקר של האב ולוקח את האשם על עצמו.¹⁰ זו הדרך היחידה של אוריאל אם הוא רוצה להמשיך ולהיות חלק מהמשפחה הפרטית שמתפקדת למראית עין, וייתכן שגם חלק מהקהילה האקדמית הסימבולית, שאביו חבר בכיר בה, גם אם בדרכו המתבלת.

אני מוצא שמודל "הבחירה הכפויה" של הגיבורים קיים בכל אחד מסרטיו של סידר, ויוצר סיטואציה דרמטית, המכריחה את הדמויות להקריב עצמם מול המיתוס ולמען האתוס, גם כשהם מכירים בכך שהוא ריק מתוכן עבורם. סידר מכריח את גיבוריו לוותר על ה"איווי", על מנת שיוכלו להמשיך ולהשאר בקהילה. בכל אחד מסרטיו ישנה דמות גברית מרכזית וסמכותית, שמייצגת הגמוניה, שגם אם היא מוצגת במערומינה כאתוס שקרי וריק מתוכן, עדיין נותרת בתפקיד "שם האב", שהוא סוכנו של האחר הגדול – המדינה. בסרט ההסדר זה הרב מלצר, שמעודד את מנחם להקים פלוגה קרבית של חיילי הסדר, אבל מונע ממנו בכל דרך להתחתן עם בתו. במדורת השבט זהו מוטקה ראש קהילת המתנחלים, שמונע מרחל ושתי בנותיה להצטרף לגרעין המשפחות שמקים התיישבות חדשה כל עוד אינה מוותרת על אהבתה לגבר שאינו חלק מהקהילה. בסרט בופור אין זו דמות בשר ודם, לדעתי, אלא ייצוג ויזואלי של המדינה דרך מוצב הבטון ודרך הדגל שמונף רגע לפני הנסיגה, שמסמל את היישות שמקריבה את בניה ואת ניפוץ המיתוס של "טוב למות בעד ארצנו".

8

ז'יז'ק כותב על אקט ההקרבה והתאוריה הפסיכואנליטית של הסוציאליזציה כהקרבה: "איכות יסודית זו משמעה שה'חווה החברתי', הכללתו של הסובייקט בקהילה הסימבולית, הוא בעל מבנה של בחירה כפויה: הסובייקט שאמור לבחור את קהילתו בחופשיות (שכן רק בחירה חופשית מחייבת מבחינה מוסרית) אינו קיים קודם לבחירה זו, הוא מכונן באמצעותה. בחירת הקהילה, החווה החברתי, היא בחירה פרדוקסלית שבה אני שומר על חופש הבחירה רק אם אני 'מבצע את הבחירה הנכונה'". ראו: *מיהנו מהסימפטומים* עמ' 87.

9

ביחס להקרבה מציע ז'יז'ק לראות זאת כמנגנון מסמא – "המנגנון שמסמא אותם הוא זה של ההקרבה: התפקיד הבסיסי של ההקרבה הוא לאחות את הסדר שב"אחר. מה שמגבש קהילה אמיתית (פרימורדיאלית) הוא פולחן ההקרבה שלה, ועמדת הזר מוגדרת בדיוק על ידי סירובו ליטול חלק בפולחן זה" *מיהנו מהסימפטומים* עמ' 68.

10

מנגנון האשמה העצמית מתבטא היטב בדרך בה מגדיר ז'יז'ק את רעיון 'החטא הקדמון' – "לפי לאקאן אותו מנגנון פועל בחוויית 'החטא הקדמון'. אלוהים לא רק מת, הוא היה מת מאז ומעולם, הוא פשוט לא ידע על כך, והרעיון של 'החטא הקדמון' של האדם הוא בדיוק לחסוך מאלוהים את חוויית 'אי-קיומו' (אי-עקביותו, חוסר האונים שלו) על ידי נטילת האשם. לפיכך ההגיון של 'החטא הקדמון' הוא פעם נוספת: אני מעדיף להיות אשם בכל המובנים מאשר שאלוהים ילמד על מותו." *מיהנו מהסימפטומים* עמ' 54.

בסרט הערת שוליים הדמות הגברית שמייצגת את "שם האב" הוא פרופ' יהודה גרוסמן (מיכה לבינסון), נשיא האקדמיה למדעים שדורש מאוריאל שתי דרישות: האחת – לכתוב את נימוקי השופטים, והשניה – לא להגיש לעולם את מועמדותו לפרס ישראל, משום שמבחינת גרוסמן, אוריאל כבר קיבל אותו, ועל פי חוק לא ניתן לקבל פרס זה יותר מפעם אחת. אם נקבל את הצעתו של ז'יז'ק ש"פסיכוזה היא הסירוב להמיר את ההתענגות העורפת בשם האב"¹¹ הרי שאני מציע לראות בסרט הערת שוליים כי ההתענגות מצד הבן פרופ' אוריאל שקולניק תהיה קבלת פרס ישראל והנקמה באב, ואילו ההמרה של ההתענגות, בשם האב, היא הסכמה מוחלטת למלא אחר שני תנאיו של גרוסמן. ההתענגות מצד האב פרופ' אליעזר שקולניק היא ההליכה אחר האמת המוחלטת, הוויתור על הפרס וההודאה בשקר שמאחורי הבחירה ומאחורי הממסד שבוחר בחתני וכלות פרס ישראל. ואילו ההמרה של ההתענגות, בשם האב, היא הסכמתו לקבל את הפרס ואת ההכרה בו מצד הממסד. שני גיבורי הסרט (בדומה לכל גיבורי סרטיו עד כה) ממירים את ההתענגות בשם האב. אוריאל מוותר על הפרס ואילו אליעזר מוכן לקבלו, אך שניהם יחיו מעתה בידיעה שמעלו באמת שלהם על מנת שהסדר של "האחר הגדול" יישמר.

גיבוריו של סידר בסרטיו הם האנשים הפשוטים שעומדים מול הסמל הריק ואל מול עצמם ושואלים אם ימשיכו לציית לחוק של "האחר הגדול" – הציונות והמדינה. עליהם לבחור כיצד לנהוג לאחר שהם מבינים את גודל התהום שנפערה מולם, והשאלה היא אם יהיו מוכנים ללכת בעקבות האמת שלהם ולמרוד בהבינם את הסדר שנפער וחשף את השקר שמאחורי המיתוס.¹² גיבוריו של סידר פוסחים על שני הסעיפים. הם לא מורדים בממסד, אלא משלימים עם קיומו השקרי, אך בה בעת אינם מאמינים בו עוד. התחושה שנותרת בסיום סרטיו היא של פער בלתי אפשרי וחוסר יכולת להמשיך להאמין במיתוסים הציונים הגדולים ביותר, ומאידך חוסר האפשרות להתקומם ולזעוק כנגדם. ועל כן גיבורים אלו משלמים

11

ראו הערה מספר 6.

12

ז'יז'ק מציג את הדילמה הזו כשהוא כותב על בדיית המציאות וכיצד הפרט חושף את הריק שבממסד או בקהילה: "הבה נקח את מקרה הארגון הפוליטי-אתי של קהילה נתונה: זהותה הסימבולית מוענקת לה בידי סדרה של ערכים משפטיים, דתיים ואחרים שמוסגרים אחי: ערכים אלו הם 'בדויים', פשוטו כמשמעו, הם אינם קיימים, הם נטולי כל עקביות אונטולוגית מוצקה, הם נוכחים רק בצורת טקסים סמליים שמוציאים אותם אל הפועל". ראו: *מיהנו מהסימפטומים עמ' 65*.

13

Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books, 2006, pp. 128–129
 מאלווי בפרק 'Cinema of Uncertainty', מנתחטט שלוש מסרטיו *Where Taste of Cherry* (1997), *And Life is My Friend's House* (1987), *Goes On* (1991), וכוחת על הדמויות הראשיות, שנמצאות במצב טראומטי כתוצאה מאובדן, כדמויות משתקות, ובכך היא ממשיכה את טענתו של זייל דלו אודות הדמויות של הקולנוע המודרני כדמויות שאינן פועלות אלא רק מתבוננות מהצד, נטולות כל יכולת של ממש לפעול בעולם.

14

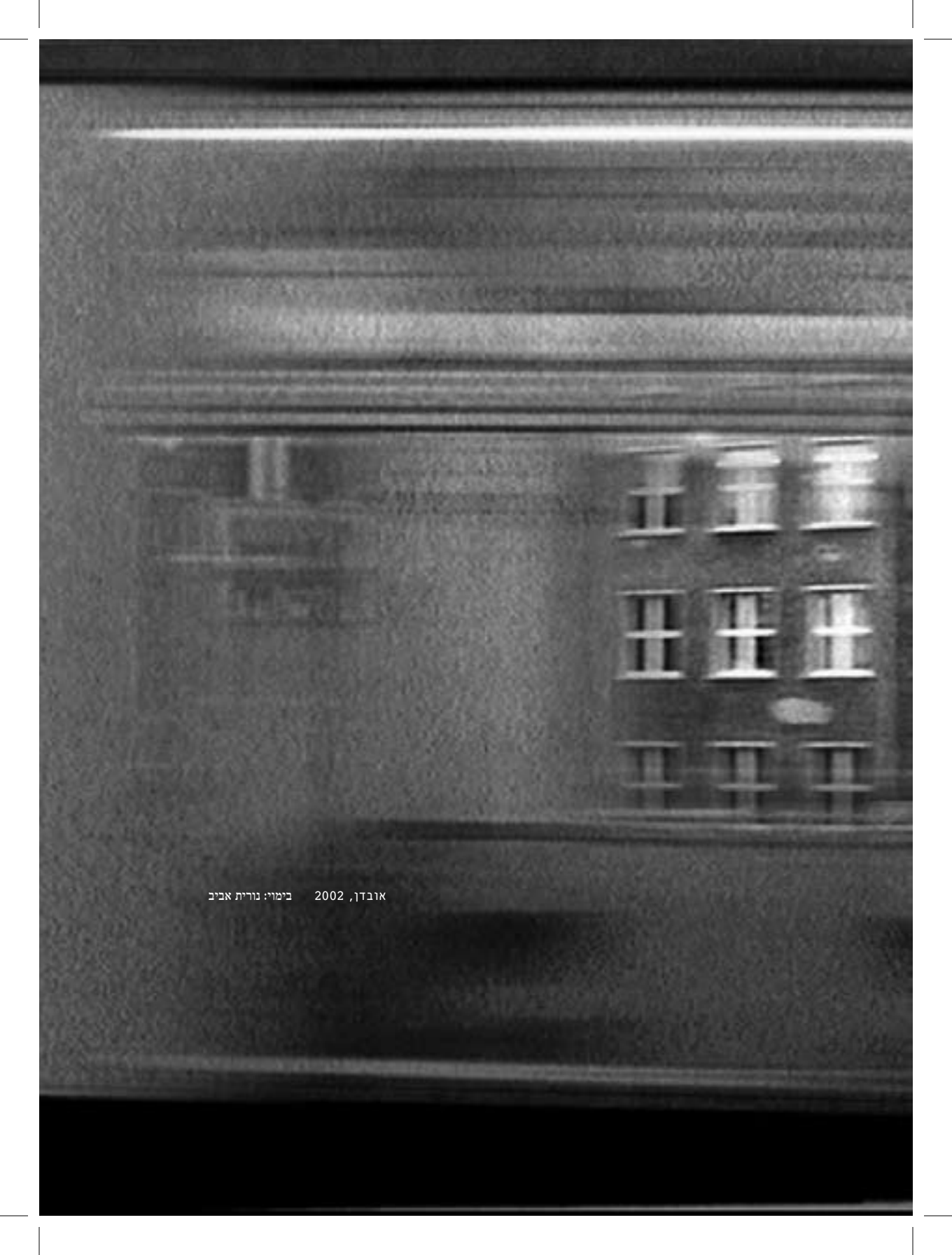
יוסף סידר בריון לאבישי בן חיים, עיתונאי וחבר קרוב, לאחר עליית סרטו *מדורת השבת* אודות החברה הציונית דחית: "ואחרי כל זה, אחרי כל הסיפורים על מרדנות הנעורים של פעם בשבת, איך אתה מתמודד עם הביקורת שטוענת "מדורת השבת הוא בעצם סרט קונפורמיסטי? "אוף, שאלה מצוינות. המבקרים לא מבינים, הוא לא קונפורמיסטי." – למה לא? הוא נורא קונפורמיסטי. הוא נעשה מתוך התייחסות לעמדות הערכיות ששולטות בציוניות הישראלית, שהן העמדות של השמאל הליברלי ההומניסטי. הסרט נעשה על פי הקודים שלהם. בעצם אימצת את העולם שלהם והחלפת אורתודוקסיה דחית-לאומיה באורתודוקסיה חילונית-שמאלנית. אימצת עולם ערכי חלופי והלכת אותו. עם הכיפה, אבל איתו. עשית סרט שישראל הראשונה והרשמית תאבה. והיא אהבה אותו ואפילו נתנה לך אוסקר. "זה מייסר אותי. ברמה הכנה אתה צודק. אבל מה, קשה לבוא אלי בטענות, כי זה בדיוק מה שהחנכתי עליו בציונות הדחית: להשתלב. יענו, בן המגזר שהולך לגלי צה"ל או מצליח להיכנס לחוך מעוז ישראלי שהיה סגור לדחיים, המגזר מעודד אותו וסולח לו שהוא מעגל פינות. כי ההשתלבות היא המטרה הטופית של הציונות הדחית". nrg 8.10.2004

את מחיר ההלם והאלם כתוצאה מהמצב החדש של רכישת התודעה וההכרה. המחיר שהאדם הפרטי צריך לשלם כאשר הוא חי פה ומכיר בריק המוחלט של הסמל המקודש לו הוא טראומטי, ועל כן מרבית גיבוריו בסוף סרטיו שותקים ומתבוננים אילמים ומשותקים, בדומה לדרך בה לורה מאלווי מתארת גיבורים בשלושה מסרטיו של עבאס קירוסטאמי.¹³

אני מבקש לטעון כי ניתן לגלות תבנית עומק מהותית בתפישת העולם שאותה מבטא סידר, שמעמתת בין המיתוסים של מדינת ישראל לבין הפרט שעומד מולם, או נכון יותר, כורע תחתם, אך בוחר להמשיך לחיות בתוך הסדק. ייתכן שהסיבה לפתרון שמציע סידר לגיבוריו נעוצה בתבונה אותה ביטא בראיון לאחר יציאת סרטו "מדורת השבת" כי הדבר עליו הוא חונק ועליו הציונות הדתית לעולם לא תוותר הוא שייכות והשתלבות.¹⁴ זו טרגדיה של קונפליקט אמיתי ללא פתרון, מולו גיבוריו של סידר נאלמים דום, משותקים מאימה ולא מסוגלים לעשות צעד נוסף, לא כזה שמורד בפרה הקדושה ולא כזה שממשיך להאמין בה. במובן הזה הגיבור הופך להערת שוליים משום שהפרה הקדושה גדולה מדי וריקה מדי.

ד"ר אבנר פיינגרלנט הוא מייסד פסטיבל קולנוע דרום ומנהלו וראש המחלקה לקולנוע ולטלוויזיה במכללת ספיר. יוצר סרטים תיעודיים וניסיוניים, ביניהם *גברים על הקצה – יומן דייגים ואווה*.





אובדן, 2002 בימוי: נורית אביב

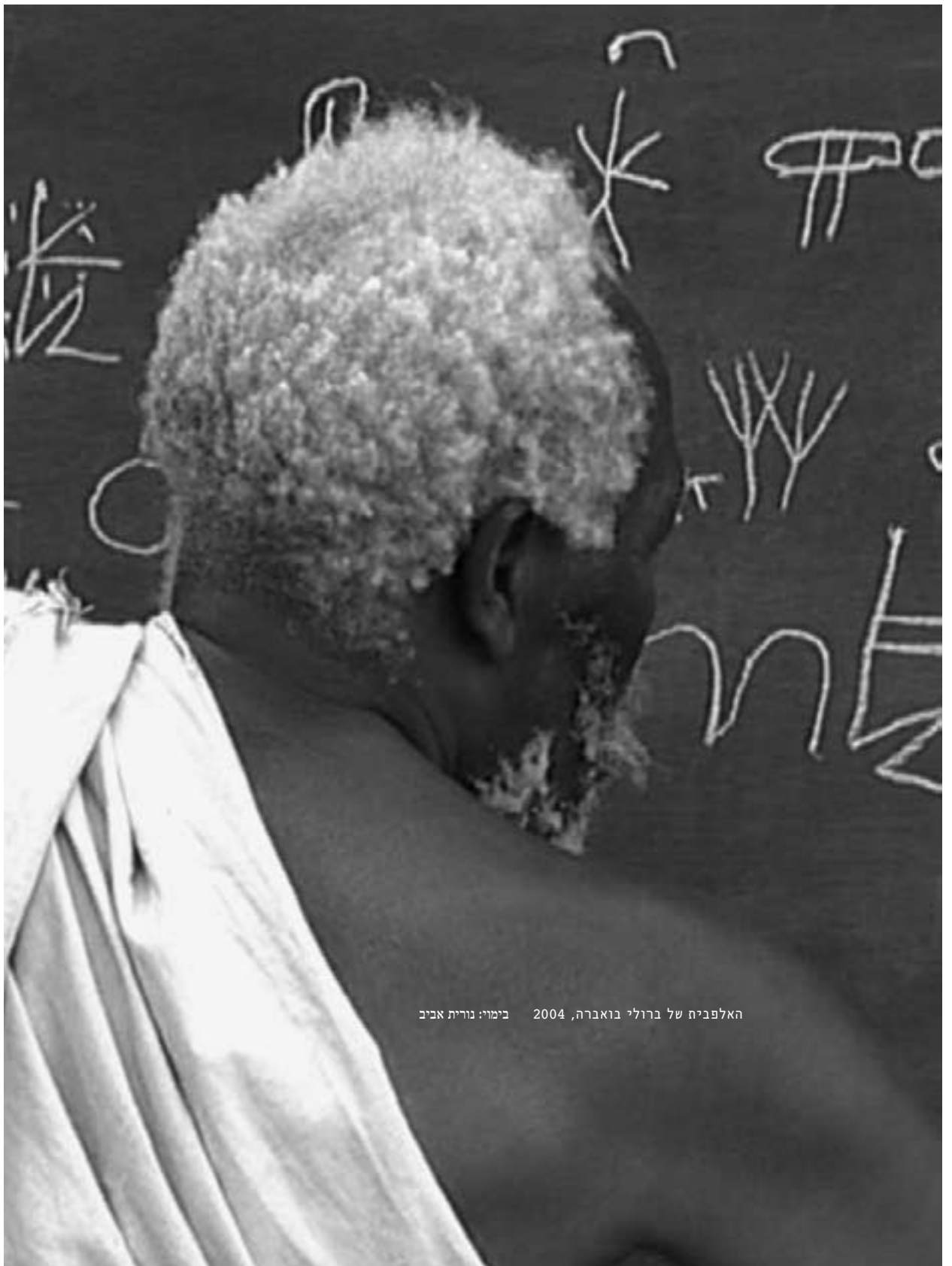
Handwritten symbols and characters on a chalkboard, including a grid-like symbol on the left and a series of horizontal lines with vertical strokes in the center.

Handwritten symbols and characters on a chalkboard, including a series of curved lines on the left, a vertical cylindrical shape in the center, and a complex geometric shape on the right.

Handwritten symbols and characters on a chalkboard, including a series of curved lines on the left and a horizontal shape with a vertical line on the right.

A small handwritten symbol or character on a chalkboard, resembling a stylized '4' or a similar shape.





האלפבית של ברולי בואברה, 2004 בימוי: נורית איבי

שפה אחת ודברים אחדים, 2011
לשון קודש, שפת חול, 2008
האלפבית של ברולי בואברה, 2004
משפה לשפה, 2003
אובדן, 2002
אלנבי, קטע, 2001
מילה, 2000
מקום, עבודה, 1997
השבט האירופאי, 1992
כפר קרע, ישראל, 1989

"אני רוצה שיסתכלו על אותיות כמו על נוף"

ראיון עם נורית אביב



ארז פרי

אני פוגש את נורית אביב בחודש פברואר קר במיוחד בפריז. אביב מצויה בתקופה מאוד עמוסה וסוערת; סרטה החדש שפה אחת ודברים אחדים מוקרן שלוש פעמים בשבוע בבית הקולנוע המקומי בתפוסה מלאה. כל הקרנה מלווה בדיון ושיחה עם אינטלקטואל חשוב. במקביל היא שוקדת על סיום המארז החדש של סרטיה בדיי-וידי בהוצאת מונפרנס היוקרתית. אנו נפגשים בדירה שלה הממוקמת באחד הרחובות הצרים והיפים של הרובע החמישי, ממש בסמוך לכנסיית נוטרדאם המדהימה. הדבר הראשון שנגלה בפתח הדלת הוא שורה ארוכה של ספרים הנערמים במסדרון המוביל אל פנים הדירה, זהו מראה לא מפתיע בהתחשב בעובדה שאביב עוסקת במרבית סרטיה בשאלות של שפה ותרבות. זו הפעם השנייה שאני מבקר בדירתה, ובשני המקרים אני זוכה לאירוח חם ולקבלת פנים נעימה ומזמינה. זה מעט בלתי צפוי ממי שמרבית סרטיה מצולמים בסגנון פורמליסטי נוקשה, ועוסקים ברעיונות אינטלקטואלים ופילוסופיים. הפער הזה, לכאורה, בין חום אנושי אינסופי לבין עשייה קולנועית חמורת סבר מאפיין את הקולנוע של נורית אביב יותר מהכול. הקולנוע של נורית אביב מבקש ליצור

סינתזה בין הרציונל לרגש; להראות שרגש יכול להיות מאוד רציונלי ושרציונל יכול להיות מאוד מרגש. לכן לא מפתיע שבמהלך הראיון אתה היא אומרת לי: "הסרטים שלי מעידים שבמחשבה יש המון תשוקה". אביב היא לא אדם של ראיונות ארוכים, ולמרות זאת, הצלחנו לשבת יחד מספר שעות לא מבוטל. לרגעים הרגשתי שלכדנו את עצמנו במפגש פסיכואנליטי מיוחד בו המטפל והמטופל מחליפים ביניהם תפקידים בתדירות. העשייה של נורית אביב קשורה קשר אדוק בביוגרפיה המיוחדת והמרתקת שלה. ולכן החלטתי לפתוח את הראיון איתה בפלסטין של 1945.

"הרחובות האלה של תל אביב מאכלסים את

הזיכרונות הראשונים שלי"

א: אני רוצה להתחיל מהביוגרפיה שלך. ב"משפה לשפה" את אומרת "נולדתי בסוף מלחמת העולם השנייה".

נ: מרץ 1945. אז עכשיו אתה יודע שיש לי בקרוב יום הולדת וכת כמה אני בדיוק.

א: אני יודע שאבא שלך, האנס, היה צלם חשוב. אחד הצלמים הראשונים בישראל "החדשה".

נ: הוא התחיל לפני שהייתה ישראל, הוא צילם את הצילום החשוב של כ"ט בנובמבר. מה שמעניין בצילום הזה, זה שהוא הלך לכיכר מגן דוד, בתל-אביב ע"י השוק, וראה שיש המון שחוגג. ומכיוון שהתמונה אמורה הייתה להתפרסם בעולם, ושום דבר לא ציין היכן נמצא ההמון הזה הוא חזר הביתה בטוסטוס, לקח דגל כזה קטן ומצ'וקמק שהיה לו, שם את הדגל באמצע ההמון, וזה מה שעושה את התמונה הזו, שפורסמה מאות פעמים, לתמונה היסטורית. לדעתי, הדבר ההיסטורי הוא שלהמון הזה, ב-29 בנובמבר 1947, לא היה דגל, כשהם יצאו לרחוב. זה נראה לי הדבר ההיסטורי. אבל... אם הוא לא היה שם את הדגל – התמונה הזו לא הייתה מתפרסמת אף פעם. אז השאלה היא, מה זה היסטוריה ומה זה אמת.

א: ובמה אמא שלך עסקה?

נ: אמא שלי עבדה עם אבי. ואני הייתי האסיסטנטית שלו מגיל שנתיים.

א: את בוודאי זוכרת טוב את הריח של חומרי הפיתוח?

נ: מאוד. האמת היא שאח"כ יותר ויותר לא סבלתי את זה, בעיקר כשעבדתי בעיתון "במחנה", בצבא.

א: האם ההורים שלך הכירו בגרמניה?

- נ: אמא שלי לא גרמנייה. אמא שלי צ'כית. הם נפגשו לראשונה בצ'כוסלובקיה, אבל הוא היה יותר מבוגר ממנה, הוא היה מדריך שלה בתנועת "תכלת לבן", תנועת נוער ציונית חלוצית שפעלה אז באירופה.
- א: ושניהם באים ממשפחות של יהודים מתבוללים.
- נ: לגמרי. שניהם לא ידעו שום דבר על יהדות. אפילו היו כאלה "אנטי".
- א: אבל הם עולים לארץ בנפרד?
- נ: כל אחד בנפרד, אבל הם נשאר בקשר. אבי נשאר בקשר עם כל הקבוצה שהוא הדריך. הוא פוגש אותה מחדש בתל אביב, זאת אומרת, הפגישה הרומנטית נעשית בת"א.
- א: וכשהם נפגשים, מה הם מדברים? מדברים גרמנית?
- נ: בוודאי. תאר לך שאנחנו עכשיו היינו נפגשים אחרי איזו קטסטרופה והיינו באיזו ארץ אחרת, מה היינו מדברים? היינו עכשיו אומרים שנדבר משהו אחר? היינו מדברים צרפתית? זה שאנשים פתאום החליטו לא לדבר את השפה שלהם זה... זה מדהים.
- א: אבל, באותה תקופה הם כבר יודעים קצת עברית?
- נ: אבא שלי בטח לא. אימא שלי ידעה. אבא שלי חשב שהוא מדבר עברית. אבל בעצם השתמש במילים לועזיות שנתן להם סיומת עברית. חבל, עכשיו אני חושבת... אף פעם לא הקלטנו אותו, הייתי רוצה באמת לשמוע את העברית שלו.
- א: אז הם מתחתנים בתל אביב, באיזו שנה?
- נ: הם נפגשים מחדש בתל-אביב ומתחתנים בשנת 1943. היא בת 19 הוא בן 26.
- א: ב-1945 את נולדת. ובבית מדברים גרמנית?
- נ: לגמרי.
- א: ואת הולכת לגן שמדברים בו עברית.
- נ: לגן שמדברים בו עברית והגננת יודעת גרמנית.
- א: גן של יקים?
- נ: לא. הגננת הייתה הונגריה, אבל ההונגרים מדברים גרמנית. זאת אומרת, זה מה שאני אומרת בתחילת "משפה לשפה", שהורי דיברו גרמנית בחנות הירקות, עם הרופא, ושלחו את הילדים לגן שבו יכולים לדבר בגרמנית עם הגננת. תחשוב, זה כמו הרוסים היום. גם הם שומרים בקנאות על השפה ועל התרבות שלהם.
- אבל זה לא רק העניין של השפה, הורי היו אנשים מאוד פתוחים. אבא שלי גדל

בגרמניה של שנות ה־20, עם פתיחות, הוא הלך לבית ספר עממי שהיה כבר בית ספר אוונגרדיסטי, אחר כך למד נגרות בבאוהאוס. הם הביאו את התרבות ולא רק את השפה למרות שכלל לא היו אינטלקטואלים. אבל הם הביאו משהו מאוד פתוח ומאוד פלורליסטי. לא שמעתי בבית אף פעם מילים שהייתי שומעת בבתים של ילדים אחרים.

א: כמו מה? גוי?

ג: כן דברים כאלו, גוי הוא "שווארצע". כשמישהו היה אומר על מישהו דברים כאלה המעיים היו מתהפכים לי. אצל הוריי אף פעם לא הייתה התייחסות כזאת לאף אחד שהוא "אחר", ואצל הרבה מהחברים מסביב – כן. גם הפוליטיזציה שלי ביחס לפלסטינים לא באה מאיזה מיליטנטיות של שמאל. זה בא מתוך נימוס מינימלי: ככה לא מתנהגים אל אנשים אחרים.

א: ואת באותה תקופה ילדה קטנה שחיה בתוך העולם הזה, שהוא מצד אחד העברית שאת לומדת בגן ובמוסדות הרשמיים של המדינה, וכשאת חוזרת הביתה זהה גרמנית.

ג: כן. טוב אח"כ זה קצת מתערבב. אני כבר לא יודעת כמה זמן אני ממישיכה לענות בגרמנית. אתה יודע יש רגע שכל ילד מהגרים מתחיל לענות בשפת המקום, מדברים אליו בשפה אחת והוא עונה בזאת של כולם. אחותי שהיא חמש שנים צעירה ממני, לא יודעת לדבר גרמנית בכלל. היא מבינה אבל לא יודעת לדבר.

א: מעניין אותי מהם זיכרונות הילדות שלך בהקשר הספציפי הזה של הדואליות הזאת: מצד אחד גרמנית בבית ומצד שני עברית בחוץ.

ג: אני זוכרת שפעם אימא שלי הלכה לבית ספר והמורה אמרה לה שאני מאוד חכמה אבל באותה נשימה גם אמרה לה שיש לי בעיות עם העברית. שמרגישים שזו לא שפת האם שלי.

א: באמת?

ג: כן. שתי השפות האלה התערבבו לי במוח. אבל אני חושבת שזה יותר העניין הרגשי. זה לא העניין של השפה.

א: והזיכרונות שלך מאותה תקופה? הזיכרונות הכי ראשונים שאת יכולה לזכור הם של חוויות טובות? הם זיכרונות טובים?

ג: כן בשבילי אלה הזיכרונות של תל אביב. אני מאוד אוהבת את תל אביב. גרתי ברחוב חובבי ציון. רחוב עם המון בתי באוהאוס. כילד אתה לא יודע שקוראים לזה

באוהאוס אבל אחר כך כמבוגר אתה מחפש את הארכיטקטורה הזאת, זה עושה לך את זה. בפריז אין הרבה באוהאוס. אני זוכרת שגרנו ארבעה בחדר, הוריי אחותי ואני. לא היינו עשירים, אבל יחד עם זאת הלכנו לבתי קפה, או למסעדות, לא כל יום אבל הלכנו. אני זוכרת את תל אביב ואת בתי הקפה, והיו שקדים – אתה יודע שקדים מורטבים במים, שלא ראיתי בשום מקום אחר. אני זוכרת את טעם השקדים. היה מישהו שמכר את השקדים האלה ליד קפה דליה ברחוב הירקון. ושם, במרתף של קפה דליה או על יד הייתה מעבדת הפיתוח של אבא שלי. לא רחוק משם צילמנו את שוט הפתיחה של משפה לשפה וקצת דרומה יותר את אלנבי, קטע. אתה יודע הרחובות האלה של תל אביב מאכלסים את הזיכרונות הראשונים שלי.

א: מעניין כי את אומרת שאח"כ כשיצאתם מהעיר ועברתם לגור בהרצליה זה היה משהו שהיה נורא קשה לך.

נ: זה היה נורא. כל הזיכרונות שלי מתל אביב הם מאוד חדים ומאוד חזקים. ואח"כ זה מתמסס כי מבפנים אני מרגישה זרה. הרצלייה הייתה בשבילי סוג של גלות.

א: ואז כמה זמן אתם שם?

נ: עד שאני באה לכאן, לפריז. אני נמצאת שם עד סוף הצבא. וברגע שאני מסיימת את הצבא אני באה לפריז. חזרה לעיר.

א: בצבא את כאמור משרתת כצלמת בעיתון במחנה. התקופה הזו זכורה לך כתקופה טובה? נהנית לצלם שם עבור העיתון?

נ: כן. גם יצחק לבני עורך העיתון מאוד עוודד אותי. הוא היה אחד האנשים הראשונים שהאמינו בי וזה היה נורא חשוב. חוץ מאבא שלי, שחשב כמובן שאני גאון.

"מנהל בית הספר לקולנוע בפריז אמר לי שצילום זה לא לבחורות!"

א: ואז איך מתחיל החיבור שלך לצרפת?

נ: האפיפיור הגיע בפעם הראשונה לישראל, והפרי מאטש (Paris Match) אחד העיתונים המפוסמים בצרפת של אז שולח כמה וכמה צוותים שמצלמים אותו. הצבא הישראלי מרשה להם לפתח את התמונות במעבדה של במחנה, איפה שאני עובדת. בקיצור, אני מראה את התמונות שלי לעורך הצילומים, ולטר

קארון, והוא מזמין אותי בזמן הצבא לחודש בפריז על חשבון פרי מאטש.
 כעבור פחות משנה אני בבית ספר לקולנוע אידק IDHEC שברבות הימים הפך
 ל-FEMIS

- א:** ובאיזו שנה זה? באיזו שנה את עושה את המעבר?
נ: 1965. בגיל עשרים.
א: אבל זו בחירה שהיא די מפתיעה לגבי המחזור שלך.
נ: שנסעתי לצרפת? גם זה מהבית. אבא שלי בגיל שש עשרה החליט לעזוב את בית
 ספר ואת הבית הבורגני ולהיות צלם. ממנו קיבלתי את התפיסה שעושים את
 הדברים שאתה צריך לעשות. ועדיין, אבא שלי נורא כאב כאשר עזבתי. הוא היה
 הרוס מזה.
א: כשאת באה לפה את לומדת צילום קולנוע. מדוע המעבר מסטילס לקולנוע?
נ: רציתי לעשות משהו אחר.
א: היית רואה הרבה קולנוע בארץ?
נ: לא גרתי בת"א, אז לא הלכתי לעתים קרובות. אני זוכרת שני סרטים שראיתי
 בבית לסין: הירושימה האובתי של אלן רנה ותותי בר של אינגמר ברגמן,
 ואח"כ אמרתי "וואו, צילום קולנוע זה אומנות!"
 ומכיוון שאני צלמת רציתי צילום קולנוע. לא ידעתי שאני מחדשת משהו בעצם
 הרצון הזה. כשהגעתי לפריז מנהל בית הספר לקולנוע אמר לי שצילום "זה לא
 לבחורות!". הוא הציע לי ללמוד עריכה. הוא אמר שלא היו נשים לפני שלמדו
 צילום קולנוע וש"אם את רוצה לבזבז את הזמן... ממילא את תחזרי לארץ שלך".
 אם הייתי צרפתייה הוא לא היה נותן לי ללמוד. הוא לא היה מבזבז את המקום
 הזה בשביל מישהי שלא תתעסק בזה אח"כ.
א: אז באותה תקופה את כבר יודעת לייצר פריים בסטילס. את עוד לא יודעת מה
 המשמעויות של דימוי נע?
נ: לא. בשביל זה אתה הולך לבית ספר. תחשוב שאז לאנשים לא היה את המצלמות
 הקטנות האלה (מצביעה על המצלמה שמצלמת את הראיון) – זה מצלמות ענק!
א: 35 מ"מ?
נ: אתה שם אותם בתוך "בלים" ענק, כדי שלא תעשה רעש. אתה מכניס אותה
 לתוך קופסה כזאת... הרי המצלמה עושה רעש. אני עוד צילמתי עם אנייס ורדה
 באירן בתוך ה"בלים" הזה. ענק, ממש ענק. לא המצלמה עצמה אלא המתקן

שמונע ממנה להרעיש.

א: ואת הבחורה היחידה במחזור שלך בבי"ס?

נ: כן.

א: אז לא רק שאת בחורה, את גם זרה. זרות כפולה.

נ: כן, אבל זה מאותו סוג, אני גם ייקית בישראל. כלומר אתה רגיל להיות "זר".

א: כמה זמן הלימודים? שנתיים, שלוש?

נ: כן, אח"כ נסעתי למינכן לסטאז' של צילום בטלוויזיה, במינכן. זה היה בשנת 1968. אבל לא למדתי כלום כי הצלמים לא יכלו לקחת אותי אתם, כי פשוט לא היה מקום באוטו. ואז פגשתי במאי טלוויזיה שבמקרה בדיוק ראה סרט קצר שצילמתי בצרפת שהוקרן בפסטיבל באובראהאוזן, ושהוא מאד אהב. משום מה הוא זכר את השם שלי, והוא הציע לי לעשות אתו סרט על תלמידי התיכון בגרמניה, שהיו כבר אז, בתחילת 1968, מאד פוליטיים, עוד לפני אירועי מאי 1968. זה היה יוצא דופן להציע לסטאז'ר לעשות סרט של שעה, כשכולם עובדים לפחות 10 שנים כעוזרי צלם לפני שהם צלמים. כשחזרתי לטלוויזיה אחרי הצילומים, הצלמים שוב לא דיברו איתי. הם מאד כעסו על הנהלת הטלוויזיה שהרשתה את זה, לא ברור איך.

תחשוב, באחד במאי אני מצלמת הפגנה בברלין וכמעט נדרסת על ידי המפגינים שצועקים "הו הו צ'י מין!", מה שקורה בגרמניה הרבה יותר מעניין מאשר בצרפת. כי יש מהפכה לעומק, גם ביחסים בין גברים לנשים, בין הורים לילדים בין תלמידים למורים. זה לא במקרה קורה דווקא בגרמניה. זה קורה כי אנשים מהדור שלי מעמידים בסימן שאלה את היחסים עם ההורים שלהם, שלא תמיד ברור מה הם בדיוק עשו בזמן המלחמה. לכן גם הסרט אובדן, שנעשה מאוחר יותר, מאכלס בתוכו רבים מחבריי שרכשתי באותן השנים. אני מכירה אותם משנות ה־60. הם הדור שלי.

אפשר לומר שבגרמניה נעשית הפוליטיזציה שלי. בצרפת השמאלניים הם ילדי בורגנים שרוצים לעשות מהפכה פוליטית אבל לא מעמידים בסימן שאלה את היחסים הבין אישיים, הם ממשיכים להיות בורגנים. רואים את זה בסרט של גודאר הסיניט שנעשה עוד לפני 1968. לכן הפוליטיזציה שלי קורית כשאני בחצי השנה הזאת בגרמניה.

הדמוקרטיזציה בגרמניה הייתה הרבה יותר לעומק מאשר בצרפת. העובדה

שבמאי מבקש ממני לצלם איתו, זה לא היה יכול לקרות בצרפת, גם לא בגרמניה, אבל אנחנו אז כבר היינו באמצע התקופה, ברוח הזמן. הוא ראה בחורה צעירה, הוא ראה סרט שהיא צילמה. כל הקריירה שלי במירכאות בנויה מפגישות כאלה מקריות. או לא מקריות – אנשים רואים מה עשיתי ומחפשים אותי.

א: ואז את חוזרת לצרפת ומתחילה לעבוד בתור צלמת?

נ: לא כ"כ מהר. קודם חזרתי לישראל וצילמתי את שבלול.

א: ומתי את חוזרת לצרפת?

נ: ב-1973. אחרי 4 שנים בארץ.

א: למה את חוזרת לצרפת?

נ: חבר שלי מהלימודים בפריז הציע לי לצלם סרט בצרפת. אני חוזרת לא במטרה להישאר. אני רק רוצה לצלם את הסרט.

א: את מאמינה שתחזרי לישראל...

נ: בטח, אני נשואה! אני לא מתכוונת לא לחזור לישראל.

א: אז את מצלמת את הסרט ERICA MINOR ב-1973 ומה קורה?

נ: אני מגלה שיש בית-חולים לחולי נפש מאד מיוחד בארמון כ-300 קילומטרים מפריז, קוראים לו "לה-שאנה" La CHESNAIS וזה ממש ליד "לה-בורד" La BORDE, שבו עבד הפסיכואנליטיקאי המפורסם פליקס גואטרי, שכתב יחד עם הפילוסוף ז'יל דלז את הספר המפורסם אנטי אדיפוס. אבל מה שקרה בבית החולים הזה היה מהפכני. זה היה מן ארמון כזה, והפציינטים, שחולים במחלות נפש קשות, מסתובבים חופשי, כמו בקיבוץ. הם מתחזקים את המקום בעצמם אבל תמיד יש להם מלווה שהוא מטפל. הרעיון הוא, שאם תעבוד במטבח או בגינה, כמו בקיבוץ – תתרפא. אני מציעה להם לצלם סרטים עם החולים והם מסכימים. ובמשך תשעה חודשים אני נמצאת בבית החולים הזה, ואני עובדת אתם. אף אחד לא ידע מה אני עושה, עשיתי מה שרציתי. הייתה לי מצלמת וידאו והיינו עושים סרטים. כל פעם היינו עושים סרט על נושא שהם בחרו. הם היו מראיינים את עצמם ואפילו את הרופאים. זה דבר שהם לא יכולים לעשות בדרך כלל, אבל כשהם באים עם המצלמה אז פתאום זה בסדר.

א: זה סינמה-ורייטה...

נ: עם החולים, אתם אני עושה סרטים. אני מגלה גם את הפסיכואנליזה. כולם מגלים אותה. באותה תקופה "מי שלא בסדר" היו אלה שלא היו הולכים לפסיכואנליזה.

היו אומרים עליהם שיש להם מעצורים.

א: ואת מסבירה למטופלים איך לעבוד עם המצלמה, מיקרופון וכל זה?
נ: לפעמים אני צילמתי, אבל הם עשו את הסאונד, את הראיונות. לפעמים, בגלל שלא הייתה לנו עריכה היינו עושים דברים מטורפים. החוויה של בית חולים היא חוויה משנת חיים.

א: ושמרת את החומרים?
נ: חלק. הראו חלק מהסרטים בפסטיבל ברלין. אח"כ זרקו אותי מבית החולים, ובינתיים גם הסרט ERICA MINOR הגיע לקאן. ואחר כך אנייס ורדה ראתה את הסרט והציעה לי לצלם את הסרט Daguerreotypes ואחר כך עם רנה אֶלִיֹּי *Moi, Pierre riviere ...*, ויותר מאוחר – עמוס גיתאי.

א: בקיצור את מתחילה לעבוד באופן סדיר עם יוצרים חשובים. אז מתי את הופכת לבמאית?

נ: אין נקודה כזאת. כי מנקודת מבטי, אין שלב של מעבר. מכיוון שכשאתה מצלם, איכשהו אתה לומד איך לעשות את זה. לא ידעתי בכלל שאני יודעת לביים. גם לא הייתה לי שאיפה להיות במאית. כמו שבבית ספר לקולנוע, בכלל לא ידעתי שאני האישה הראשונה בבית הספר. וגם לא ידעתי שאני הצלמת הראשונה בצרפת. כשאתה עושה את הדברים שאתה צריך לעשות אז אתה עושה.

א: מה הסרט הראשון שלך?
נ: כפר קרע, ישראל. כאילו שזאת כתובת. כמו פריז, טקסט. אני חושבת שאפילו צילמתי קטע שלא נכנס לסרט שבו אחת הדמויות כותבת על מעטפה את כתובתה: "כפר קרע, ישראל". כמו העיר פריז שנמצאת בטקסט. ואם יום אחד יהיה אחרת אז יהיה אחרת.

א: מאיפה נולד הרעיון לסרט כפר קרע, ישראל?
נ: זה סרט שעשיתי עם אגלל אררה ב־1989. היא הכירה את הכפר ורצתה לעשות עליו סרט, אבל לא בימה קודם. כך היא הגיעה אלי. היא יהודייה צרפתייה שנולדה במצרים. כתבנו יחד את התסריט אבל את הבימוי לקחתי על עצמי. הסרט הבא הוא על הפרלמנט האירופאי ב־1992. מרק אבֶּלס אנתרופולוג כתב ספר על הפרלמנט שנקרא השבט האירופאי, ומפיק בשטראסבורג רצה לעשות סרט על פי הספר. הוא פנה אליי, כדי שאצלם, לבסוף גם ביימתי. הסרט השלישי נקרא מקום, עבודה. שוב לא יוזמה שלי. מפיקה יהודייה מבלגיה מגיעה לישראל

באמצע שנות התשעים ורואה דבר שלא ראתה בביקוריה הקודמים. בתחנה המרכזית מסתובבים מלא עובדים זרים אפריקאים. אז היא מציעה לי לעשות סרט על זה. מראש ברור לי שאני לא יכולה לעשות סרט על עובדים זרים בלי לדבר על הפלסטינים שאותם נדרשו העובדים הזרים להחליף. ברגע שאני מכניסה את הפלסטינים לסרט היא מתרחקת מהעניין. ואז אני מגישה ל-ARTE, והם מקבלים את זה.

א: מה שאת מגישה ל-ARTE זה כבר עם הסיפור של המושב שקף? זה אחרי שאת עושה תחקיר?

נ: כן, אני מראיינת אפריקאים, רומנים ופלסטינים אבל לא מצליחה להיכנס למושבים כדי לפגוש תאילנדים. אי אפשר לצלם במושב בלי אישור של איחוד המושבים. חבר מהצפון שהוא מושבניק סידר לי פגישה בלכיש, ובלכיש לוקחים אותי למושב שקף. שם אני שומעת את שלושת השפות: מואזין בערבית, דיבורים בעברית ושירה בתאילנדית. וכמובן גם הנוף המדהים, ומיד אני רואה את המשולש הזה שאני מחפשת: ישראלים, עובדים זרים ופלסטינים. ברור לי שהסרט הוא שם בשקף. אחר כך סיפרו לי שהיה שם רצח, אבל בשבילי זה לא מרכז הסיפור. כשאני מראה את התסריט כולם מסבירים לי שאני צריכה לבנות את הסיפור סביב הרצח אחרת זה נראה להם סרט חסר עניין...

א: ואחרי מקום, עבודה?

נ: אני ממשיכה לצלם, אבל לא מדברת על הסרטים שצילמתי כבמאית, כי אני חוששת שבמאים לא ייקחו אותי בתור צלמת שלהם אם ידעו שאני במאית.

א: היית תלויה תמיד בעבודה הבאה?

נ: זאת לא רק שאלה של כסף, אני דואגת שלא יתנו לי לצלם. אני רוצה לצלם! אני לא רוצה לא לצלם! זה לא עניין של פרנסה בראש שלי. זה עניין שלא ירחיקו אותי מהצילום, אם ידעו שאני מביימת. ולכן בסרטים הראשונים אני פחות מטפלת, פחות דוחפת. מקום, עבודה הוא כבר שלב ביניים, כן אני מראה אותו. פסטיבל פה, פסטיבל שם ובמוזיאונים. במקום, עבודה אני לבד. הרעיון הראשוני של המפיקה היה בינארי. ישראלים – עובדים זרים, אבל לי היה ברור שיש משולש. ישראלים – עובדים זרים – פלסטינים וזאת אמירה אחרת לגמרי. קונספטואלית – פורמאלית וכמובן – פוליטית.

"הסרטים שלי מעידים שבמחשבה יש המון תשוקה"

א: ומילה הסרט הבא שהוא הצעה שאת כותבת ומגישה לבר? האם מתחיל איזשהו

פרק חדש בעשייה שלך?

נ: אכן מתחיל פרק חדש, אבל את זה אני יודעת רק בדיעבד. כשאני מתחילה אני

לא יודעת שאני מתחילה פרק. הפרויקט עוסק בשאלת ההעברה מדור לדור. אצל זוגות בצרפת, בעיקר מעורבים, כששאלת המילה, ברית המילה, נשאלת, מסתבר שהתשובה אינה מובנת מאליה. כמו גם שפת אם, האם הורים מחליטים להעביר את שפת האם שלהם אל הילדים? או האם הם אומרים: יש אדם חדש והוא מדבר עברית. הנושא של אדם חדש ואדם ישן הוא נושא של כל המהפכות. אנחנו יודעים את זה. הוא מתחיל כבר אצל פאולוס. פאולוס המציא את הנצרות, לא הייתה נצרות לפניו והוא המציא את הנצרות עם ההתייחסות למילה, זאת אומרת אין צורך יותר במילה. ומפאולוס והלאה הנוצרים לא מלים יותר את הילדים. השאלה אם אני מעביר, או אני הדור האחרון שעושה את הדבר הזה ריתקה אותי. בין אם זה יהודים שמדברים גרמנית או יידיש, ומחליטים שמעכשיו הבנים שלהם ידברו עברית ובין אם זה יהודים שמחליטים שמעכשיו הבנים שלהם לא נימולים יותר. בשבילי זה דומה. ולכן הסרט על המילה הביא לסרט על השפה, והמילה היא מילה, זה שיש מילה למול ומילה לשפה זה רעיון שמופיע כבר בספר היצירה. ספר היצירה שהוא ספר אולי מהמאה השנייה לספירה מדבר על מילת לשון ומילת העור. אז באופן ברור זה עובר מסרט על ברית המילה לסרט על המילה הכתובה.

דרידה מתעסק בכך הרבה בספרו Circonfession.

כשגמרתי את מילה התחלתי לעבוד על משפה לשפה ותוך כדי זה הציעו לי מ־ARTE לעשות את הסרט אובדן. לכן אובדן מהווה סוג של סוגריים בין מילה ל־משפה לשפה.

א: מציעים לך את אובדן כולל הנושא או שמשאירים לך נושא פתוח?

נ: מציעים לי ב־ARTE סרט של חצי שעה עבור ערב בנושא האבּל. דבר ראשון

בדקתי איך פרויד מגדיר את האבל וראיתי שהוא מגדיר זאת כך, אני אנסה לתרגם: "האבל הוא תגובה על אובדן דמות אהובה או אבסטרקציה הבאה במקומה, כמו למשל מולדת, אידיאל, חופש וכו'". אהבתי מאוד את ה־"וכו'". אמרתי מה? פרויד מדבר על מולדת? נותן דוגמא של אובדן כשהוא משווה את זה לתגובה על אובדן של אדם אהוב או אבסטרקציה הבאה במקומו ונותן את הדוגמא הראשונה על

מולדת? עכשיו, מולדת בגרמנית זה פֶאטרלַנד, אבל לסרט קראתי פֶאטרז־לַנד
 שזה אומר ארץ האב. לא יודעים אם זה ארץ האב שלי, היהודייה. או ארץ האב
 שלהם. אותו האב שאכזב.

רציתי לצלם את זה בתשעה בנובמבר כי זה יום "ליל הבדולח", ויום ההולדת של
 אבא שלי בשתיים-עשרה בנובמבר. שיחקתי סביב שני התאריכים האלה. אתה
 יודע שהאיחוד של גרמניה ו"ליל הבדולח" יוצאים במקרה באותו יום – התשעה
 בנובמבר. בסוף קבלתי תשובה מארטה בדיוק בתשעה בנובמבר ומכיוון שלא
 הצלחנו להתארגן לצילומים עד ה־12, קבעתי צילומים ל־21 בנובמבר, כלומר
 הפוך מ־12.

דבר נוסף מעניין הוא הדרישה לסרט בן 30 דקות. בחרתי כאמור, בנסיעה ברכבת
 שחוצה את ברלין ובחרתי במסלול לפי שמות התחנות. להתחיל במזרח בתחנה
 אוסטקרויץ ולסיים במערב בתחנה וסטקרויץ, וכשעשיתי את הנסיעה הזאת פעם
 אחת בכדי לתזמן זה לקח בדיוק 30 דקות. בנוסף לזה, "שלושים" זה גם 30 ימי
 האבל אצל היהודים.

ידעתי שאני רוצה לצלם את הנסיעה בשוט בודד וגם לדבר עם החברים הגרמנים
 שלי, אז עשיתי את שניהם ב"סופר אימפוזישן". עם החברים רציתי לדבר
 בהשראת המשפט של חנה ארנדט על החברים שלה בראיון טלוויזיוני מפורסם
 עם גונתר גאוס בשנת 1964. היא אומרת שזה שהנאצים הם אויבינו, זאת הרי
 ידענו מזמן הבעיה האישית שלנו לא הייתה אויבינו, אלא ידידינו. והללו אכזבו,
 נטשו אותנו השאירו ריק סביבנו. ואז היא טוענת שעזבה את גרמניה עם הרעיון
 שלעולם לא תעסוק יותר בשום עניין אינטלקטואלי. כמובן שהיא לא קיימה את
 זה. אני לוקחת את דבריה של חנה ארנדט ואומרת: אני אלך לראות את החברים
 שלי ואני אדבר איתם. וזה מה שאני עושה, הולכת לראות חברים שלי משנות
 ה־60. הם אלה שגילו לי לראשונה את ולטר בנימין ופרויד וצלאן, הם הראו לי
 כמה חשובה התרבות היהודית בשפה הגרמנית. בישראל לא ראיתי שום רחוב על
 שם פרויד, ולא ידעתי מי זה בנימין, אף אחד לא דיבר אז על בנימין. החברים
 הגרמנים שלי, בייחוד האנס צישלר ויוטה פרסה, חברים ממש קרובים. הם פתחו
 לי את הדלת לעולמם של האינטלקטואלים היהודים בגרמניה שלפני המלחמה.
 וכך, בסופו של דבר, בעזרת הציטטה של פרויד המרתי את נושא הסרט מאבל,
 כפי שהתבקשתי, לאובדן, כי זה לא נראה לי מתקבל על הדעת לדבר עם הגרמנים

על אבל, אבל כן – על אובדן. החלק היהודי בתרבות הגרמנית היה מאוד חזק, והאינטלקטואלים הגרמנים, בייחוד בשנות השישים, היו קשורים אליו יותר ממה שאנחנו בארץ. את זה קיבלתי מהחברים הגרמנים. מהפכת 1968 בגרמניה קשורה לכך עמוקות.

א: זה הדור של הילדים, שההורים שלהם היו מעורבים במלחמה?

נ: זה הדור שלי. האינטלקטואלים היהודיים הפכו להיות האבות הסימבוליים של הדור הזה, מכיוון שהאבות שלהם, איך אומרים, אכזבו, בלשון המעטה. זאת אומרת, האבות שלהם אכזבו ואז הם חיפשו אבות אחרים. האנס צישלר מדבר בסרט דווקא על הבת דודה של ולטר בנימין גרטרוד קולמר, שהייתה משוררת. היא הסתובבה כמשוררת בברלין, עד שלא נותר לה כלום ולבסוף היא נשלחה למחנות. אף אחד אחר לא תיאר את ברלין כמוה. דרכה הוא מגלה ברלין אחרת לגמרי.

א: אם כך, אובדן מהווה סוגריים מאוד חשובים בעיניי. סוגריים שיוצרים איזשהו שילוש בין מילה, אובדן ומשפה לשפה. לדעתי בכל האוויר הזה ביצירה שלך יש את אותם האלמנטים.

נ: כי אני מתעסקת באותם דברים, על מה שנשמר ועל מה שאובד.

א: גם במילה יש אלמנט של אובדן וגם באובדן יש אלמנט של מילה.

נ: מה שמעניין בסוף הסרט מילה הוא, שגם הבחורה היהודייה וגם הבחור הערבי חיים בתחושה של בגידה שהם מפסיקים משהו שנעשה במשך דורות, אבל באותה נשימה הם אומרים "לא בגדתי לגמרי כי נתתי לילד שם" או יהודי או ערבי. זה מראה כמה המעבר מהסרט מילה אל הסרט משפה לשפה היה מעבר שהיה לי טבעי. חשוב שתבין שאת מילה החלטתי לעשות מבלי קשר לסוגיית השפה, אלא מסיבות אחרת; שאלתי את עצמי מדוע? בעצם התפלאתי ששתי חברות יהודיות שלי לא מלו את ילדיהן. הן היו נשואות ללא יהודים ובעצם לא הבנתי למה התפלאתי, ומהמקום הזה ניסיתי להבין. ולכן בחרתי לעשות סרט ששואל זוגות על התחושות שליוו אותם בהחלטה האם למול או לא למול. אני לא מדברת על ברית המילה עצמה, אלא אני מדברת על זה כמו על השפה. כלומר, העובדה שדורי דורות דיברו שפה מסוימת ויום אחד לא מדברים אותה, או כעל טקס ריטואלי שהיהודים עשו במשך אלפי שנים, וביום אחד החליטו לא לעשות אותו. איך חווים את זה? מה הדיבור סביב זה? וכמה הוא קשור באמוציות. הסרטים

שלי הם דיבור שרוך באמוציות, כלומר, זה דיבור, מחשבה שקשורה באמוציה. האתגר הוא שיהיה דיבור אבל לא דיבור שבא רק מהמקום השכלתני או מהמקום של הידע, אלא גם ובעיקר מהמקום של החוויה. הסרטים שלי מעידים שבמחשבה יש המון תשוקה. ולכן אני נוגעת בנושאים שיש בהם מחשבה ושהחוויה שקשורה במחשבה היא מאוד חזקה. המחשבה יוצרת בגוף ריגוש. זה מה שמעניין אותי. מה שקורה היום בבתי הקולנוע בהם מוקרנים סרטי מעורר ומגדיל עוד יותר את הרעיון הזה.

א: ספרי לי קצת על ההקרנות המלאות שמלוות את יציאת סרטיך לקולנוע? סרטיך האחרונים הוקרנו ברצף קרוב לחצי שנה, שלוש פעמים בשבוע והיו מלאים עד אפס מקום. בנוסף לכך, כל הקרנה של הסרט בקולנוע לוותה בדיון עם סופר, מתרגם, פסיכואנליטיקאי וכד'. אני לא מכיר תופעה כזו בעולם.

נ: אכן בשני הסרטים הראשונים של הטריילוגיה זה היה כך, אבל מאוד חששתי מהתגובות לסרט החדש. מסתבר שדווקא הוא הצליח להביא את הקהל הרבגוני ביותר. יש איזה דמיון בין הרעיון עצמו של הסרט שבו שפה אחת ועשרה מתרגמים שמדברים עליה, לבין הרעיון שסביב סרט אחד נערכים בקולנוע חמישים דיונים. מבחינתי זה סוג של Installation.

העובדה שברגע שיש דיבור על תשוקה זה מעניין הרבה אנשים והם באים וחוזרים ובאים, כי זה קורה גם בסרט עצמו וגם באולם. לא תמיד נאמרים הדברים הכי חשובים באולם, אבל לאנשים יש תחושה חזקה, עובדה שהם חוזרים. אני שומעת המון מאנשים שזו הפעם השנייה שהם באים, או פעם שלישית והיו גם כמה שבאו ארבע פעמים. הם מספרים לי על דברים שלא ראו בפעם הראשונה וגילו בפעם השנייה או השלישית. וזה הסרט השלישי שזה קורה לי אתו. הדבר המעניין הוא ש-ARTE שתמכו בכל הסרטים הראשונים שלי, לא תמכו בסרטי האחרונים. הם טענו שזה יהיה יותר מדי קשה לצופים שלהם. הם לא יודעים אפילו שאותם צופים, אותו ציבור שצופה ברשת שלהם ממלא מדי שבוע את בית הקולנוע שמקרין את סרטיי, אנשים עומדים בתור שעה קודם. הם לא יודעים שאותם צופים חוזרים לראות את זה פעם, פעמיים שלוש ואח"כ קונים את הדי-וי-די. למזלי הציבור יודע מה טוב לו ומצביע ברגליו, וזה נורא מרגש אותי. אני כבר לא אומרת שזה סרט שלי. כאילו שהסרט הוא כבר לא שלי. הוא סוג של ילד שעושה את דרכו, אני מסתכלת עליו "אה אוהבים אותך, מבסוטים ממך" ואני מסתכלת עליו כמשהו

אחר. אני מלווה אותו. הוא כבר יצא ממני אני כבר לא יכולה לתקן אני כבר לא יכולה לעשות אתו כלום. הוא מה שהוא. ואתה רואה איך הוא עושה דרכו וזה נורא מעניין להיות שלוש פעמים בשבוע עם צופים באולם, ובעיקר להקשיב לדברי המוזמנים שלי, שכן בכל הקרנה מוזמן אחר. תבין, אנשים קמים בבוקר ביום ראשון והם באים לקולנוע. ואני חושבת שזה כדי לראות סוג של סיפור אהבה. זאת אומרת. זה סרט שמספר על אהבה. עובדה. כי כל אחד מהם מאוהב, אתה מרגיש. בסרט האחרון אתה מרגיש אנשים עם תשוקה.

א: תשוקה למה? לשפה? או תשוקה בכלל?

נ: במקרה הוזה תשוקה לשפה ולתרגום ספרות טובה. הרצון להעביר מתרבות אחת לתרבות שנייה. אני מדברת על הסרט האחרון, כמוכן. להעביר את זה הכי טוב ונאמן שאתה יכול, אבל בינתיים גם ליצור משהו חדש. וגם כולם התאהבו בעברית. חלקם לא יהודים. הם נתקלו במשהו בלתי צפוי והם התאהבו בו, ודווקא את ההתאהבות הזאת הם רוצים להעביר.

א: את מדברת על השפה בצורה מאוד רומנטית, אהבה לשפה, אהבה למחשבה, מחשבה שיכולה לעורר תשוקה ורגש. שפה מדוברת אני מתכוון. ומצד שני, בשפה יש גם משהו מאוד קשה. כשאתה נכנס לתוך השפה אתה בעצם מאבד הרבה מהחוויה עצמה, כי ברגע שאתה מתחיל לתאר אותה אתה מחוצה לה.

נ: הסרטים שלי הם רובם על משוררים. אני חושבת שהחוויה שלהם בשפה היא חוויה של "להמציא מחדש את השפה". לכן טוב שתמיד יש יותר משוררים.

"האתגר זה של סרט יהיה קצב פנימי משלו"

א: כי דווקא בקולנוע, בניגוד לאומנויות אחרות, יש משהו שהוא לא מצמצם כמו השפה. הוא כן מעביר חוויה בצורה יותר שלמה בגלל שאי אפשר לצמצם את האימאז' הקולנועי למילים.

נ: לכן אני מנסה למצוא את הצורה, את האימאז' שיהלום את רעיון השפה. מעניין שהצופים ניגשים אלי אחרי ההקרנה ואומרים שהסרט ריגש אותם והרשים אותם גם אסטטית. הם מרגישים משהו מעבר לדיבור, את שפת הגוף, את התמונה, את הקצב.

א: זו אולי השאלה "איך לצלם דיבור?"

נ: בוודאי זה האתגר. השאלה היא לא רק איך לצלם, אלא בעיקר למצוא את הקצב

- הפנימי של הסרט. גם תמונה היא קצב. כמה זמן אתה משאיר אותה, באיזה גודל היא נמצאת. איך זה עובד בין הסטטי לנע.
- א: זה קצת כמו שירה.
- נ: בעיניי העיקר זו הקומפוזיציה, המוזיקה, במקרה הזה היא הפוליפוניה. במיוחד בגלל ששומעים עשר שפות שונות.
- א: מבחינת התוכן אני מרגיש שאת מתחילה לעסוק בנושאים האלה כבר במילה, אבל מבחינת הצורה הקולנועית, אני מרגיש שאת מתחילה מהלך צורני שיהווה את הבסיס לסרטיך הבאים דווקא באובדן. אני חושב שאובדן הוא סרט קצר, שהכריח אותך לדייק ולזקק את הצורה הקולנועית שלך. יותר ממה שעשית ב"מילה".
- נ: אני מסכימה. מקצב מאוד ברור. אני שואפת לשמור על קצב נכון ולכן אני מנסה שתהיה עריכה כבר בשטח בזמן הצילומים ולא בחדר העריכה. זה כמובן גם מסביר את השימוש שאני עושה לעתים ב-one shot, או מה שהצרפתים נוהגים לכנות plan séquence.
- א: כלומר שהסיקוונס יצא בשוט בודד?
- נ: זה נכון לגבי צילומי הנופים כמו גם לגבי הראיונות. אני מנסה לעבוד עם המרואיינים קודם ולהגדיר להם את מסגרת הזמן שבה הם יופיעו על המסך, ומנסה להגיע איתם בזמן הצילומים למסגרת הזמן הזו, כך שתהיה מעט מאד עריכה. הם בעצם שותפים לעשייה הקולנועית, זה נראה לי גם יותר אֶתִי לעבוד ככה עם אנשים.
- א: לזה את מתכוונת כשאת אומרת שהעריכה נעשית עוד בזמן הצילומים?
- נ: כן. עושים שוט אחד ואם הוא ארוך מדי או עדיין לא זה, מלבנים את הדברים ועושים שוט נוסף. זה דורש המון ריכוז בזמן הצילומים מכל הצדדים.
- א: אז את אומרת לו מה נראה לך מיותר?
- נ: עם כל אחד זה אחרת. לפעמים זה הוא לפעמים זה אני, זאת עבודה משותפת.
- א: ולמה ההחלטה הזאת?
- נ: בגלל העניין של הקצב. יש הבדל אם אדם מכוון את עצמו פנימית למסגרת זמן מסוימת או שהוא מדבר ומדבר במשך שעות ואחר כך אני חותכת בחדר עריכה את מה שנראה לי. זה פשוט לא אותה מוזיקה וגם כמובן לא אותו תוכן.
- א: ולא יכול לקרות מצב שבן אדם מדבר במשך עשרים דקות והעשרים דקות באמת מעניינות?

ג: אני זוכרת שפעם היה מרואיין שלא רצה להתייחס למסגרת הזמן שהגדרתי, והוא דיבר כאילו הוא נותן שיעור, וככה זה גם נראה. ניסינו פעם, פעמיים, שלוש, ואז סגרנו את המצלמה והבנתי שהוא לא יהיה בסרט. אם הוא לא רוצה לשחק את המשחק הוא לא מוכרח. אתה מבין, סגרנו את הכול ושתינו בירה והוא אמר לי "את לא מבסוטה אני רואה" ואמרתי "לא, אפילו לא יודעים בדיבור שלך שאתה בעצמך משורר". כנראה שנגעתי בציפור נפשו כי הוא אמר "את רוצה שננסה עוד פעם?" אמרתי "אם אתה רוצה". ואז הוצאנו את המצלמה והוא דיבר מצוין. זה לא דמה שוב לשיעור.

א: אבל את ידעת שעכשיו זה זה?

ג: נכון. הוא היה מרוכז, ניסה להביא את המחשבות לזיקוק. השוט הראשון של מרבית המרואיינים לא נמצא בסרט. ברוב המקרים, למרבית הפלא, הם מגיעים דווקא בשוט השני למשהו הרבה יותר אמיתי ואותנטי. בראשון מצטלמים, מתרגשים, פחות מרוכזים בעניין עצמו. אבל האמת שאין כללים מדויקים ועם כל אחד זה אחרת.

א: איך את מתכוננת לצילומים?

ג: אני מחפשת חודשים ארוכים את המבנה, מתעוררת מוקדם בבקר, בונה ומפרקת בראש בכל שלב ושלב עד הצילומים. הצילומים עצמם יחסית קצרים והעריכה עוד יותר. בעריכה אני זוכרת בעל פה הכול. אני לא עושה מאמצים. אני פשוט זוכרת. עד היום אני יודעת באיזה יום ובאיזה תאריך צולם כל קטע. אני לא צריכה כמעט לראות את התמונות. אני זוכרת אותן בעל פה. אני עורכת הרבה עם טקסטים.

בכל סרט אני כופה על עצמי אילוצים רבים וכך נעשה הסרט כמעט מעצמו. למשל, בסרט האחרון החלטתי שיהיו עשרה מתרגמים שידברו עשר שפות. גם רציתי שכל מתרגם יהיה בעיר אחרת, ושכל הצילומים של הערים יהיו תמיד רק מחלון ביתו של המתרגם. אם מדובר על משורר תמיד יראו ויקראו שיר שלו... בסוף היו אמנם עשרה מתרגמים אבל הם מדברים רק בתשע שפות שונות, צרפתית יש פעמיים. העברית בסרט אינה מדוברת רק קוראים אותה, ורואים שוב ושוב את האותיות, של השירים.

א: ואלה החלטות שבאות א־פריורית לפני שפתחת חלון אחד אצלם?

ג: כן.

- א:** איך ידעת איזה נוף יהיה צפוי לך מכול חלון?
- נ:** אמרתי לעצמי שאני אנסה למצוא בכל מקום את השוט. זה יהיה בסדר. החלון גם נראה לי כמו ספר. שני צדדים עם שדרה באמצע. למשל ידעתי שאני אצלם באופן דומה את השיטוט מהחלון על הנוף ואת הצורה שבה אני מצלמת את האותיות של השיר על הדף. תנועות גליות כמו ליטוף, אף פעם לא תנועות ישרות. יש חושניות דומה בנוף שרואים דרך החלונות בבתי המתרגמים לבין החושניות של האותיות העבריות. אני אוהבת את האותיות העבריות אהבת נפש. גם כי הן עצמן מרובעות כמו חלון.
- א:** זה גם הרעיון של איך הופכים חוויה לשפה. כלומר, מתנועה על הנוף ואחר כך אותה תנועה על מילים שהרבה פעמים מתארות את אותו נוף.
- נ:** אני רוצה שיסתכלו על אותיות כמו על נוף. לא צריכים להיות דבוקים רק למשמעות שלהן.
- נראה לי שעם כל האילוצים והמבנה הקבוע מראש, האימפרוביזציה היא בפרטים והיא מאד חשובה. נראה לי גם שאני מאד קשובה למקריות, היא מקבלת איכשהו יותר עוצמה בעיניי דווקא בתוך מסגרת שהיא לכאורה נוקשה.
- א:** כשעשית את משפה לשפה ידעת שזה הולך לכיוון של טרילוגיה?
- נ:** ברור שלא.
- א:** איך זה קרה?
- נ:** כשהכנתי את הסרט משפה לשפה קראתי הרבה בנושא השפה העברית. אף על פי שלא זה היה נושא הסרט. וכך, מבלי משים נולד הסרט הבא לשון קודש, שפת חול אבל את זה ידעתי רק אחרי שסיימתי את הראשון. אם במשפה לשפה מדובר על המתח בין העברית והשפות האחרות הרי שבלשון קודש, שפת חול. מדובר על המתח שבין השכבות השונות שבתוך העברית עצמה.
- שפה אחת ודברים אחדים הוא הנגיב של משפה לשפה. במשפה לשפה מדברים בשפה אחת, בעברית על השפות האחרות. ובשפה אחת ודברים אחדים מדברים בשפות אחדות על שפה אחת, העברית.
- א:** ומתי ידעת שיהיה חלק שלישי?
- נ:** בזמן ההקרנות בקולנוע. לשון קודש, שפת חול כמו משפה לשפה הוקרן בקולנוע חמישה חודשים בלויית דיונים. הדיונים האלה עוזרים לך להבין מה עשית ומה את עוד רוצה לעשות.

מכתב לנורית אביב בעקבות סרטה אובדן



פיליפ לקו־לברט

נורית היקרה,

אני כותב לך בהתרגשות. ראיתי את סרטך – רק פעם אחת עד כה. הוא הותיר עלי רושם גדול. זו יצירת מופת, ואני בורר את מילותיי בקפידה. אינני אומר זאת רק משום ש"הנושא", כפי שאומרים, נוגע לי מאוד ומתקשר למחשבות, לחששות, ואולי גם לכפייתיות המאפיינת את עבודתי הפילוסופית ואת הביקורת שאני כותב מזה שנים. זה חשוב, כמובן, אך העיקר איננו בזה. העיקר הוא בדרך שבה את ניגשת ל"נושא": מתוך אבלות, ולפיכך מתוך מלנכוליה – ויעיד על כך המוטו מדברי פרויד. תעיד על כך גם נקודת המבט של הגרמנים (אלה הראויים לייצג את הגרמנים ואת הצד היפה שבגרמניה: תרבותם מוכיחה זאת). זו נקודת המבט של גרמנים בני דורנו, פחות או יותר, שמרגישים אשמה. אני שומע זאת בתשובותיהם לדבריה של חנה ארנדט באותו ראיון מדהים שאת רובו אני יודע בעל פה! היא מדברת בראיון בלי שמץ של שנאה אלא בעצבות אינסופית, על "בגידת" האינטלקטואלים בשנות השלושים (ואנו יודעים

1

מדובר בראיון של גונתר גאוס,
1964.

כי היא חושבת על אדם אחד, שעימו נותרה ביחסי קרבה גם אחרי המלחמה).²

זהו סרט שבו אנו נוכחים במחשבה, צופים בה. הוא מעורר את מה שאני נוהג לכנות: "האמוציה של המחשבה" – זאת תהיה, ככלות הכול, ההגדרה הטובה ביותר שבנמצא לנשגב. באומרי כי אנו מביטים במחשבה בפעולתה, אינני חושב אך ורק על תוכנם של הדברים, ועל אותם גברים ונשים נפלאים האומרים אותם (אני מכיר מעט את צישלר אך מעולם לא ראיתיו מדבר בצלילות כזאת ובעומק מעיין זה. כעת אני מבין מדוע עמד על כך שנוציא את ספרה של גרטרוד קולמר³ בהוצאת בורז'ואה). אני חושב על הצורה שבה הסרט נבנה "כסרט מסע" (או כסרט S-Bahn)⁴ בזיכרון. אנו חוצים את ברלין, את שני חלקיה. למסע מתלווה קול המסילות הישנות (ששימשו גם ל"משלוחים"). זהו סרט שדימוייו יפים כל כך משום שאת מסרבת לכל "אפקט" (גם כאן אפשר למצוא את הצלילות במשמעות שנתן לה הלדרלין). זהו סרט שהאנשים המופיעים בו מדויקים בדבריהם (ולשונם כה יפה). איננו מרגישים לרגע כי לפנינו "ראיון" או "חקירה"; כאן אין אנקדוטות – אפילו לא אותה אישה זקנה שדמותה הקפואה נשקפת לעינינו באחת התחנות. המחשבה נחשבת כל עוד חציית העיר נמשכת. איננו יכולים שלא לחשוב כבר למן התמונה הראשונה על ולטר בנימין ויצירותיו "רחוב חד סטרי" ו"ילדות ברלינאית"; איננו יכולים שלא לחשוב על מכתביה של גרטרוד קולמר, בת דודתו, ועל המילה הנוראה הנשמעת בסוף מפיה של אמך: "Aussteigen"⁵ – מילה האומרת על ההשמדה ועל המוות יותר מכל הפתוס שבשיח ההומניסטי.

יש לי עוד דברים רבים לומר על השימוש בצבע (נכון ומדויק תמיד), על האבל, על הריק שיש (ועדיין) בגרמניה, על המלנכוליה הגרמנית (בפרט אחרי 1936, ההומאז' לפרויד, תומס מאן אמר על כך דברים נפלאים)... אבל עלי לראות שוב את הסרט. זו איננה אלא תגובה ראשונה.

תודה מקרב לב,

שלך,

פיליפ

2

לקו לברט רומז בדבריו לפילוסוף הגרמני מרטין היידגר (המתרגם).

3

גרטרוד קולמר (ברלין, 1894 - אושוויץ, 1943) משוררת יהודיה גרמניה, בת דודתו של ולטר בנימין (המתרגם).

4

שמה של הרכבת הקלה של ברלין (הערת העורכת).

5

גרמנית: "לרדת", ובפרט מאמצעי תחבורה.

פיליפ לקוֹלְבֵרְט היה מחוקרי הספרות והתרבות החשובים בצרפת של זמננו. ידוע בקרבחו למשנתו של דרידה. פעל ב"המרכז למחקר פילוסופי על הפוליטי" וב"אקול נורמל סופרייר".

מכתב לנורית אביב בעקבות סרטה משפה לשפה



הלן סיקסו

כמה מיילים לנורית. אתחיל בשם. בתחילה ישנו השם "חדש", שאיננו "חדש"; הוא מצוי כבר בשפה אחרת ונולד מחדש בשינוי השפה. והפרח הזה הוא המחווה הראשונה בסרט. אך לפני הפרח – השם וההתחלה בשניים – שתי שפות, שני עולמות, שני דקלים. בראשית, כפי שאנו יודעים מאז התנ"ך ומאז דרידה, הכול תמיד החל בשניים. וכל שניים – לכל הפחות פעמיים. לא זו בלבד שיש יותר משפה אחת, אלא אף יותר מצמד אחד.

את "מצלמת" ("מתחילה" בשנית) כמטפוריקנית. כל מה שאת מראה הוא מטפורה. בכל פעם אנו רואים יותר מפעם אחת את מה שאנו רואים. גם הדקלים הם שפות ואבוקות של אפוקליפסה. מהי שפה? את, איזו שפה את דוברת? את הדוברת והמדוברת, באמצעות המצלמה (Kamera, Zimmer), בחזון, במראות. את הנותנת לשמוע־לראות, להאזין במראות.

יש לך שפע של דברים מאגיים, רואים ונראים, והם העושים את יופיו של הטקסט הוויזואלי. הנופים שאף הם נעשים שפה, עונים זה לזה, עוקבים זה אחר זה, כותבים את

עצמם מימין לשמאל, מובילים. וכל אחד עמוק יותר, מרגש, מדבר כאותה הצמחייה, כי כל הצומח מדבר.

ובכן, יש נופים סדורים, מאורגנים, חרושים, עשויים. ויש גם פחי זבל. יכולת לכתוב פרק שלם על פחי הזבל.

פחי זבל – של ההיסטוריה, של השפה, של המודחק, פיות סכורים. כל מה שזרקנו: שפות חרבות, שפות מבוזות. פחייזבל נקיים. פחייזבל השומעים ואינם אומרים דבר, כמו קורדליה. פחייזבל. בבל, מה שנתר ממנה, שוכן שם, בסרט שלך. וישנן...הסיגריות! גם הן נוסעות. מעת לעת הן מחליפות את העט, לעיתים הן הפרוזה, הספח בפיות הללו שיש להם בעיות כה רבות עם שפתם.

והחלונות עם סורגיהם. החלונות הללו, המלקטים פיסות מן החוץ, מעצבים את המבט, את המעבר, הפותחים פתח ללא אפשרות מעבר, שמות נרדפים למעבירי גבול, למעשה התרגום, הם הנותנים לפנים את חוצנו. הם פונים החוצה.

כל אותם אנשים העוברים משפה לשפה – הם מובלים ברצונות סכוכים, סתומים, הם אינם יודעים אם הם אוהבים או שונאים, ואינם יודעים שאפשר לאהוב את מה שאין אוהבים ולשנוא את מה שאוהבים. כולם מקרינים אלימות – לא אלימויות שונות של רצח, של השפלה, של בושה וייסורים. האלימות מתבטאת ברכות. היא מושרת, מלוטפת כלטיפת גווה של חיית טרף.

יש אומרים (אך אני איני חושבת כך) שבפיה של הנפש יש מקום רק לשפה אחת. הם אומרים שאי אפשר שתהיה אלא אחת, וכי יש אחת שצריך לגרש, להמית. באופן כללי, יש "לסלק" את השפה המכונה "שפת אם". רק אפלפלד עושה את הדרך כולה, במתינות, בעדנה, ומגלה כי שפת האם היא השפה שאיתה חיים. לשפת האם יש לתת ואנו נותנים את החיים שהיא נותנת לנו.

כאן אני מגיעה לייחודה של הדרמה בסרט הזה: השפה שסביבה רוקדים הדקלים איננה שפה סתם. זו העברית. כלומר: כל הזיכרון, כל הארכיון של היהודיות הרבות המבקשות בה מענה. שפת היהודים הנותנת גוון יהודי בדובריה; שפתם של מי שאיבדו אם, אדמה, עבר וכי... זה לא דומה בשום פנים לשפת מקלט כמו הספרדית למשל, או הצרפתית.

מכוח הנסיבות הטרגיות היא נעשית לשפת המחויבות (ומחויבות פירושה גם תודה). היא באה או ממתינה כאדון לכל הבאים לישראל או לפלסטין. אפלפלד מפליא לתאר את העברית כשפת פקודות. השפה היא החוק. אין זו הצרפתית שאליה

השתוקק בקט. כאן אין ברירה. כך מתחילה הסצנה היסודית בחייו של כל אדם: סצנת האימוץ. העברית מאמצת את הבאים אליה. האדם הבא אליה מאומץ. הוא יוכל לצאת מהפסיביות שלו רק אם יאמץ גם הוא בתורו. אמץ את המאמץ: הוא אוהב את העברית כשפת אם (זה מה שאומר אפלפלד, זאת האם היעודה, היחידה).

יש יותר משפת אם אחת. מהי שפת אמי? שפת ארצי? איזו ארץ? ארצו של אבי? של אמי? לי עצמי היו ארבע שפות אם. אני אוהבת את כולן. אני חיה עם זו שאני אוהבת בידענות ובטבעיות הגדולות ביותר. יש ריבוי של יחידים. לשון האם היחידה ביותר היא זו המלקקת אותי ואני אותה, זו המביאה אותי אל העונג ואשר אני מענגת אותה. היא חושנית ונשגבת (כמו הנופים המתלווים לקולות. מי יהין לומר כי אינם "סקסיים"?)

יפה בסרטך היא "בבל": האנשים סותרים זה את זה ממרחק, בתום־לב, הם אינם מתווכחים, שכן אינם נפגשים, הם זה לצד זה, כמו אדם וחוזה. לו הסבו סביב שולחן אחד היו חולקים איש על רעהו. אך את בודדת אותם. הם מדברים לעצמם, מנסים לשמוע את שפתם שלהם, לומר את עניתם. הצופה חופשי לבחור כרצונו: הוא יכול להזדהות עם אל"ף, בי"ת, גימ"ל, דל"ת... משום כך הוא כה נרגש. אין איסורים. אף גרסה איננה מחייבת. זהו סל גדול המלא בקולות שונים ונבדלים. זו, ככל הנראה, המטפורה של ארץ העברית. לא את זכות הדיבור את נותנת לה, אלא את לשונותיה.

שלך,

חברתך הלן

השפה שייכת למי שמדבר וכותב בה*



טיירי גארל

סוף-סוף אוגדו על תקליטור אחד שלושת הסרטים שנורית אביב הקדישה לשפה ולגילוייה השונים בעשר השנים האחרונות. אלה הם שלושה ניסיונות, ג'אנר לא שכיח בתולדות הקולנוע – ניסיונות במובן האינטלקטואלי, אך גם ניסויים קולנועיים מקוריים. שכן, בקולנוע אי אפשר לחשוב על הגוף החושב, מבלי לחשוב בה בעת על העצם הרוקד.

במה דברים אמורים? בכל פעם כשאנו פוגשים בגברים או בנשים שבחרה נורית אביב להציג ולצלם בפשטות גדולה, אם בישראל, אם באירופה או במקומות אחרים, הם מוזמנים לדבר על השפה עצמה, על הקסות הראשונה, השנייה או השלישית שבאמצעותה אנחנו מתחממים ובה בעת מתבדלים מן העולם החיצון כדי לבנות עולם פנימי, ושבה אנו עוטפים את רוחנו כדי לדבר על העולם ולשתף בו אחרים. האנשים הללו הם סופר, משורר, פילוסוף, מתרגם, מוזיקאי, חוקר, שחקן, זמר. הם חיו, או חיים כעת בין שני עולמות. במשך כמה דקות, לא יותר מארבע או חמש,

*
סלמאן מטאלחה בסרט
משפה לשפה.

נפרשים לפנינו חיים וגורלות. אנו נקראים לחזות במחשבה בפעולתה. נורית אביב נעלמת מאחורי מצלמתה. אלינו הם מדברים ואותנו הם סוחפים במחול הרוח.

1
קוטסט אקסלוט.

2
בנימין זאב הרצל.

מתקפה כזאת על הדיבור עצמו – "מתנה שאין בלתה וקטסטרופה בלתי נמנעת",¹ ועל הלשון, "מולדתן היקרה של המחשבות" מחייבת מאוד. כך גם העיסוק בבגידת האבות בעבר שאיננו מניח בגרמניה שעוד לא מצאה שלוה.² זה נושא סרטה הרביעי של נורית אביב, אובדן, שצורף למארו.

מה מקור הרגשות החזקים בעת הצפייה בסרט, מלבד הנוכחות הכובשת של הדמויות ושל דבריהן? פתיחותן בוראת עולם שבו כל אדם ואדם מצליח לבטא חוויות של חיים, של מחשבות, של אנושיות, לעיתים נוקשה ולעיתים מחממת, בדייקנות ובתמציתיות.

האלגנטיות והחסכנות המאפיינת את האמצעים שעמם נורית אביב עוברת בין אדם לאדם ראייתם להערצה. היא יוצרת מרקם של מחשבות שאין בו תפרים כמעט. עבודתה מתאפיינת בצלילות ובמורכבות. באופן פרדוקסלי, אין במאים רבים שבאים מעולם הספרות וההגות ומסוגלים לחקירה אינטלקטואלית ולקשב מן הסוג הזה. סרטיה החוקרים קרקע בתולית פורצים דרך עבור יוצרים בני זמננו למרחבים חדשים ב"יבשת התעודה".

בסוף דבריי אני מבקש להתעכב על עוד ממד ביצירתה של נורית אביב: הביטחון השקט שיש לה בצימאונם של הצופים למחשבה חיונית על המהות שבקיום האנושי. צמא וקשב שלרוב נדחים ולא נענים. ועם זאת, בעולם הנעשה שסוע יותר ויותר, רק מתגברים. הצמא הזה מביח עתיד יפה לסוגה הדוקומנטרית, וביכולתו להתמודד בהנאה ובכובד ראש בשאלות הקשות והמופשטות ביותר בתוך עולם הדימויים.

טיירי גארל

טיירי גארל הוא מפיק ואיש קולנוע בכיר בתעשייה הסרטים החינוכיים באירופה. מנהל לשעבר של המחלקה החינוכית בערוץ הטלוויזיה הצרפתי-גרמני היוקרתי ארטה (ARTE).

צופן השפה



ז'אן מישל פרודון

הבמאית נורית אביב מקדישה לשפה העברית שלושה סרטים מרתקים. לא סרט אחד, כי אם שלושה. כולם סביב אותו גיבור, שאינו נער מתבגר, לא ערפד ולא לוחם צדק בעל כוחות-על, אלא הוויה מורכבת ומסתורית הרבה יותר – שפה, לשון של בני אנוש, עברית, שפה ארכאית ומודרנית כאחת, לשון קודש וחול, שפת יום-יום, לשון המסורת והחקירה, שפת הכיבוש והדיכוי, לשון שהומצאה מחדש אך שייכת וקשורה בעבותות ברזל, לשון שלום ומלחמה. אפשר היה להמשיך במשחק זה עד אין-קץ, אך אפסיק כאן כדי שלא אשמע כמו קהלת. עם זאת, עבודתה הראויה להערצה של נורית אביב דווקא מעודדת אותנו להתייחס למשחק בלתי נדלה זה של סתירות שאינן מוציאות זו את זו, ההופכות שפה זו, העברית, לטריטוריה עצומה ומלאה מהמורות של אין ספור הרפתקאות אנושיות, נשגבות, טרגיות, יומיומיות.

סרטיה נקראים משפה לשפה, לשון קודש שפת חול ושפה אחת ודברים אחדים. כל אחד מהם מורכב בעיקר מראיונות עם אנשים אשר באמצעות סיפור חייהם

ועבודתם הופכים לדמויות בסיפור הרבה יותר רחב ממה שמספרת הטריילוגיה, שכל אחד מחלקיה מוקדש לגישה מסוימת של הווייה פולימורפית זו.

הסרט הראשון עוסק בסופרים הכותבים בעברית, למרות ששפה זו איננה שפת אמם. לאורך הרפתקה יוצאת דופן זו, שעבור כל אחד ואחת מהם היא הבנייה של מבעם האינטימי והחיוני ביותר בניב שלתוכו לא נולדו, נגלים לפנינו מסלולים אישיים האורגים סיפור משותף ומורכב, גדוש ניגודים. משפה לשפה נמנה על מעין ז'אנר קולנועי העוסק בבניית דיוקן של קהילה הנובע מנתיבים אישיים. בישראל זהו ז'אנר עשיר ביותר מסיבות מובנות מאליהן. היצירות החשובות ביותר שנמנות עליו הן: למה ישראל מאת קלוד לנצמן והטריילוגיות של עמוס גיתאי, בית/בית בירושלים/חדשות מהבית וואדי (1, 2, 3). נציין כי נורית אביב שימשה כצלמת ראשית בחלק מסרטים אלה של עמוס גיתאי.

בסרט מבזיקים ניגודים והבדלים בין העברית והשפות האחרות – שפות אירופאיות (צרפתית, גרמנית, רוסית, פולנית, הונגרית...), יידיש, השפה האירופאית הייחודית כל כך, ערבית, המפנה למסלולים כל כך שונים אלה מאלה, אם דובריה הם יהודים שהגיעו מעיראק, יהודים שהגיעו ממרוקו או פלסטינאים שדבקו באדמתם, אך הפכו לכבושים. הוא מציג את החפיפה והשוני בין שפה מדוברת ושפה כתובה, את הסימונים האבסורדיים והמאיימים של השפות, את השימושים השונים של אותה שפה, סוגי המבטא, האוסף האין-סופי של זלזול, חוסר שוויון חברתי וסמלי, ונוסף על כך, את התפקיד האירוני של שפה נוספת – האנגלית של תרבות הרוק, וזאת אם נבקש לחמוק מסיווגים שהטביעו את חותמם. מדובר בו בדרמות היסטוריות רבות ממדים שאין להשוותן לשום דבר אחר (הנבואה הציונית, השואה, הפרויקט הסוציאליסטי, הנכבה), באפוסים אינטימיים, בהצהרות תקיפות המושמעות מעמקי הווייתם של העדים השונים, אשר כל אחד מהם מפליא מאד להביע את עצמו (הרי השפה היא מקצועם). הצהרות שהינן לעיתים סותרות זו את זו.

מופשטת יותר, אפלה יותר, היא התהום מרובת המחילות, שנורית אביב מנסה לחקור בלשון קודש, שפת חול. העובדה שהשפה המודרנית שנוצרה בעקבות אליעזר בן יהודה היא גם שפת התנ"ך וגם שפת המסורת העברית לאורך אלפיים שנות גלות היהודים, והעובדה ששפה זו, העברית, היא "זהה ושונה", בהתאם לתקופה ולשימוש, גורמת לסחרחורת נוכח המילים וגם נוכח האמיתות והרעיונות. לאורך הראיונות, הנקטעים על-ידי מסעות רבים על פני ישראל, מתמקם הסרט בעיקר

בתוך מסגרת פסיכואנליטית, תחת הכותרת: הדחקה. מונח זה, על משמעויותיו הרבות, לרבות זו המתייחסת לנדחקים היום במחסומים, עשיר ברמזים. נורית אביב מתייחסת גם לסמיכות הזמנים של שלושת האירועים: הקונגרס הציוני הראשון בהנהגתו של בנימין זאב הרצל, לידת הפסיכואנליזה ולידת הקולנוע, שהפך את המנגנון שהומצא על ידי האחים לומייר להליך אחר של הסבר מאיר עיניים. היא כמובן צודקת, אלא שלמרות החידוש בצילומי המסע המדהימים בפלסטינה, שצולמו על ידי צלם הראינוע הנרי פרומיו מחלון רכבת כבר ב־1898, יישום ההבנה שהושגה באמצעות הקולנוע היה אז פחות משכנע.

האלגנטיות והחכמה של "העשייה הקולנועית" בסרט השלישי טמונה בעיקר בהצגת כל אחד מהמרואינים בשוט (shot) סטאטי של חלון שנפתח החוצה ודרכו נחשפת בהדרגה נוכחותו של מי שאנו עומדים לשמוע. הם כולם מתרגמים מעברית לשפות אחרות: צרפתית, ספרדית, איטלקית, אנגלית, ערבית ואף יידיש. הם מתבטאים בכל השפות הללו, ואנו חווים עמם מעין מגדל בבל בן־זמננו. כל זאת לאחר שנגענו במורכבות וברבגוניות הפנימית של העברית עצמה בשני הסרטים הקודמים. אלא ששפה אחת ודברים אחדים הוא גם מסע שחוצה זמנים, מהטקסטים הקדומים עד לספרות הישראלית בת זמננו. הוא גם מסע בין רמות השפה, שמתחיל בעושר הבלתי נדלה והפורה המתבטא ביחס למילים בתלמוד ובמדרשים. זהו מבחן קיצוני של פרויקט התרגום ובה בעת, כפי שמובהר היטב, מטפורה מובהקת של עצם פרויקט התרגום משפה לשפה לרבות בשירה, בסיפורת ובתיאטרון.

וכאן מתגלה הערך יוצא הדופן של הטרילוגיה של נורית אביב, שאף הוא נרשם בשלוש רמות. היא מצליחה להעלות בצורה חיה ולעיתים מרגשת את המגוון העצום של האתגרים הפוליטיים, ההיסטוריים, הדתיים, הפילוסופיים, הפילולוגיים והאישיים כל כך שמעמידה העברית בייחודיותה. נורית אביב רושמת את הסיפור הארוך והמורכב הזה, שמתרחש, לעיתים תוך עימותים, בחיבורים עם שפות אחרות, גישות אחרות והקשרים היסטוריים ותרבותיים אחרים, בתוך המרחב העצום, מבגדאד עד סן פרנסיסקו, מנובוסיבירקס עד גרנדה, מתל־אביב עד שכם. היא עושה זאת בסחרחרות המשולשת של הפלפול התלמודי האינסופי, של חוסר היכולת לתפוס את השואה ושל החפיפה הבלתי אפשרית פלסטיין/ישראל, והיא אינה חדלה לגרום לנו לחוש עד כמה האתגרים הללו עומדים, אם כי באופן שונה לחלוטין, גם בפני כל שפה אנושית ובפני כל מוסד בעל מבנה אישי או קולקטיבי. כל זאת באמצעות המילים. מילים החתומות תמיד בהיסטוריה בגיאוגרפיה ובגופם של בני אנוש מדברים.

שפת אם ודברים אחדים

עיון בקולנוע של נורית אביב



נטלי חזיזה

לפני מספר שנים השתתפתי בסדנת צילום של נורית אביב במסגרת לימודי במחלקה לקולנוע במכללת ספיר. הסדנה הייתה בת שבוע. נורית הגיעה היישר מפריז לקיבוץ באזור שדרות. בבוקר הראשון לסדנה נסענו, שני חברי צוות ואני, לאסוף אותה מהקיבוץ לצילומים שצולמו בעיר רהט. הגענו לעיר בסביבות 6:30, וכאשר מצאנו מקום טוב לצלם בו את התרגיל, חנינו בצד דרך עפר ופרקנו את הציוד. נורית, המתינה ברכב ואנחנו התחלנו לצלם את התרגיל. כשחזרתי לרכב לקחת עוד ציוד שנשכח מצאתי את נורית קוראת את "שמות האב" של לאקאן. השעה הייתה אולי מעט לפני 7 בבוקר. הרשים אותי מאד החיבור, הלא מובן מאליו, בין השטח – הצילום התיעודי, הטכני בלבד לכאורה, לבין תיאוריה, הגות, מחשבה פילוסופית. ניתן לומר בזהירות שזוהי מהותה של העבודה הקולנועית של נורית אביב: חיבור עיקש בין פילוסופיה לבין קולנוע עשוי היטב.

שם האב, שפת האם

הקולנוע של נורית עוסק כמעט באופן אוטומטי בשפה ובשפות. בסרטה הקצר האלף בית של ברולי בואברה (2004) בוחנת נורית את שפת הבטא, שהמציא בואברה בחוף השנהב על מנת להנגיש את השפה ובעיקר את השפה הכתובה ליותר אנשים, להפוך אותה לאחידה, מעין ניסיון לשחזר את השימוש בשפה האחת הפרה-בבלית. הניסיון שלו להפוך שפה פונטית, אלפביתית לשפה פיקטוגרמית חושף את השרירותיות של השפה, כפי שהראה לנו פרדיננד דה סוסיר, וגם את המשמעות שנוצרת מתמונה/הירוגליף מתוך ההבדל בין סימן אחד למשנהו. דווקא ככל שבואברה מנסה לקשור צליל ומשמעות לתמונה, השרירותיות האינהרנטית לשפה נחשפת במלואה, בעוד שהקשר בין מסמן למסומן הולך ומתרחק עם מורכבות המילים והביטויים אותם נדרשת שפתו להביע. הסרט מקום, עבודה (1998), מתעד את היישוב שקף בדרום הארץ, המושב הראשון שקיבל היתר להעסיק עובדים זרים לאחר רצח לא מפוענח, שבעקבותיו גורשו הפועלים הפלסטינים. הסרט עוסק ללא הרף בשפה. הוא רווי בשפות שונות, בעברית, בתאילנדית, בערבית. במקביל לעבודה שהיא הנושא המרכזי בו, עוקב הסרט אחרי מפגשי השפה במשולש זהות זה, ומה שתוחם את הסרט הוא מכתבים של זוג פועלים תאילנדים לילדיהם, שפותחים וחותמים את הסרט. הסרט מסתיים באם המקריאה מכתב שקיבלה משלושת ילדיה ולאחריו את מכתב התשובה שהיא שולחת אליהם. במחווה שכמעט ממיכה את ההתכתבות בין הורים לילדים, נורית מקדישה וחותרת את הסרט, כמעט כמו מכתב, לאמה המנוחה.

גם נקודת המוצא של הסרט אובדן (2002) היא שפה, נורית מתארת את ילדותה בבית הוריה דוברי הגרמנית כמניע לחזור לברלין ולצלם שם. היא מסיימת את הסרט כשהיא מתארת את מות אמה כמוות הקשור בשפה. מילותיה האחרונות הן לפתע בגרמנית "אני רוצה לרדת". שפת אם.

במרכז היצירה של נורית אביב עומדת טרילוגיית השפה שעוסקת בשפה ושפות, ובשפה כמקור, כזהות בהקשר הישראלי ובהקשר השפה העברית בפרט. הסרט האחרון בטריילוגיה שפה אחת ודברים אחדים (2011) עוסק בסוגיית התרגום ובמתרגמים אשר מתרגמים מעברית לשפות אחרות. לשון קודש, שפת חול (2008) עוסק בשפה העברית עצמה ובדואליות שלה: שפה מודרנית וחיה כיום במדינת ישראל ושפת הקודש במקורות. בסרט הראשון בטריילוגיה משפה לשפה (2004) מתחיל העיסוק בשפת אם. נורית מתחילה את הסרט בוידוי "כששואלים אותי מהי שפת אמי, אני

מתקשה לענות". זוהי כמובן לא רק שאלה טכנית, אלא תשובה שמקפלת בתוכה שאלות של זהות, זיכרון ומקור. הסרט עוסק ביחסים בין שפות מקבילות בקרב אנשים הדוברים יותר משפה אחת. אחרי פתיח זה, מציינת נורית כי נולדה בתל אביב, העיר העברית הראשונה, מקום בו קיוו שיקום אדם חדש שמדבר, כותב וחולם בעברית. היא מציינת שהוריה קראו לה בשם עברי חדש "נורית" אך מה שלא ידעו הוא ששם זה הוא גם שם ערבי נפוץ כ"נור" ו"נורי".

מעניין לציין בהקשר זה ששני שירים המוקראים בסרט שפה אחת ודברים אחדים: יד אלוהים בעולם של יהודה עמיחי והשיר הבגד של דליה רביקוביץ' עוסקים אף הם ביחסי אם ובן/בת. השיר יד אלוהים בעולם עוסק במבט של ילד על אימו בחפשו אחר חותמו של האל בעולם. מצד אחד האם מסמלת את כוחו של האל בעולם ומהווה מטפורה שלו, מצד שני זוהי גם הופעת האם בזכות עצמה, שגם לה יש מבט ("מה רואה אמי?"). השיר הבגד של רביקוביץ' מעיד על יחס אמביוולנטי יותר לאם, ועניינו בחילופי דברים קשים בין אם לכתה, כשהוא מתכתב עם הדמות המיתולוגית של האם מדיאה אשר רצחה את ילדיה. גם השיר, בדומה לזיכרון שפת האם מילדותה של נורית, מעלה זיכרון ילדות כואב בפני האם, "את זוכרת את הזמן שהייתי בת שש?"

היחס לשפה מתואר כמאבק אלים בין אב ואם, בין שפה אחת לשנייה לאורכן של היצירות. בסרטה של נורית משפה לשפה מספר מאיר ויזלטיר כי היה חייב "לרצוח את הרוסית שלו, על מנת ללמוד עברית", ואילו יוטה פרס, המרואיינת בסרט אובדן מדברת על כך ששפת אביה רצחה את שפת אמה. נורית אביב מסכמת את האמביוולנטיות שלה כלפי שפת אמה, הגרמנית, בכך שזוהי השפה שבו שמעה מאמה לראשונה על רצח סבתה בידי הגרמנים.

העיסוק בשפה לא נותר כמובן רק בשפה המדוברת או הכתובה, אלא גם בשפת הקולנוע. עובדה זו ניכרת יותר בטריילוגיה אבל גם בשאר סרטיה, שמבוססים על one shot, צילום ללא עזירה, ומשלבים סטטיות יחד עם תנועה. שני סרטים נוספים של נורית אלנבי, מעבר (2001) וגם אובדן מורכבים כולם משוטטים רציפים, ללא עריכה. בסרט אובדן זוהי נסיעת רכבת ממזרח גרמניה למערבה שאורכת 30 דקות. באמצעות השוט הבודד, נורית מנסה ומצליחה למתוח את גבולותיו של המדיום הקולנועי, ומעלה שאלות על מגבלותיה של שפת הקולנוע; כמה זמן יכול להחזיק שוט, מהי מהותו של צילום דווקא ללא עריכה, ומהם מקום וזמן שנחווים דרך הקולנוע.

שפה אחת ודברים אחדים

בבסיס הסרט שפה אחת ודברים אחדים עומדים שלושה מקורות יהודיים בולטים, אחד מקראי ושני האחרים לקוחים מן התלמוד הבבלי: האזכור הראשון והבולט, שלכאורה לא זוכה ליחס כלשהו במהלך הסרט, הוא אותו מאורע בספר בראשית פרק י"א המכונה סיפור מגדל בבל. שם הסרט לקוח מהפתיחה לסיפור שמתחיל בפסוק "ויהי כל הארץ שפה אחת ודברים אחדים", שמתאר מצב פרה-בבלי, שבו יש כביכול לכולם אותה לשון ואין צורך בתרגום כלל. זהו גם נושא הסרט. באופן מפתיע ובניגוד למה שבדרך כלל מסופר, המצב של אחדות השפה שרר עוד לפני בניית המגדל, ויצירת אחדות שפתית לא היתה כלל מטרתה של בניית המגדל. כאשר אלוהים בלל את שפתם ופרע את אחדותה, לא היה זה בהכרח עונש, אלא ביטוי של התנגדות האל לכך שתהיה אחדות חוצה מקומות ועמים, שהשפה היא אחד הביטויים שלה.

האינטרטקסט השני הוא מאורע תרגום השבעים שנורית מציגה בתחילת הסרט בקטע קריינות מתוך מסכת מגילה בתלמוד הבבלי "מעשה דתלמי המלך וכו'". הקריינות מתארת את האמביוולנטיות אותה חשו היהודים וחו"ל בראשם כלפי התרגום, מצד אחד היה זה יום חג עבור יהודי מצרים ששמחו על כך שתורתם יכלה כעת להיות מופצת בקרב הגויים. לעומתם חכמי ארץ ישראל ראו בתרגום אסון, "כיום שנעשה בו עגל, מפני שהתורה לא הייתה יכולה לתרגם כל צרכה", הסכנה עבור החכמים הייתה גדולה, אובדן הסמכות של מקור אחד ופתיחתו פתאום לפרשנות. החשש שלהם מאזכר מיד את הדעה הלוגוצנטרית, לפיה הכתיבה היא לוואי של הדיבור בלבד, ובדיבור קיים המקור והסמכות הבלתי נדלית. ז'אק דרידה המבקר דעה זאת טוען כי הכתיבה אינה ביטוי של הדיבור כלל, אלא להפך, לכתיבה יש משקל שונה, לא כמסמנת לדיבור אלא דווקא כפותחת מרחב של פרשנות.

המקור השלישי אותו מרפרר הסרט מכיל אף הוא את המוטיב של מקור מול תרגום, ריבוי מול אחדות. המקור הוא מדרש שמופיע בתלמוד בבלי מסכת ברכות דף נה מפיו של רבי בנאה. המדרש מתאר עשרים וארבעה פותרי חלומות שהיו בירושלים, שלהם הוא מספר את אותו חלום, וכל אחד מהם מספק לו פירוש שונה. אבל באופן מפליא, למרות השוני, כל עשרים וארבעה הפירושים שלהם מתקיימים, ולבסוף הוא מגיע למסקנה ש"כל החלומות הולכים אחר הפה".

הסרט עצמו בנוי מפורטרטים של מתרגמים מהשפה העברית לשפות אחרות. כל הדוברים מספרים על רגע אחד שמבטא את אהבתם העזה לשפה העברית ולשירה

העברית, על רגע גילוי אהבתם לשפה. לפני כל דובר, מצלמת המצלמה את החוץ דרך עינו של הדובר, את הנופים, את הבניינים, את כל מה שהוא כביכול רואה ברגע שמפנה את מבטו החוצה תוך כדי מלאכת התרגום. כל דמות מצוינת על ידי כותרת עם שם העיר בה היא מתגוררת. לאחר מכן יש מעבר לשוט פנים חשוך שמתבהר לאט, ובמעבר מהחושך לאור מגלה הצופה כי הוא נמצא בחדר העבודה של המתרגם ובו פורטרט של המתרגם עצמו. הציון של מגוון מקומות המגורים של המתרגמים מדגיש מצד אחד את הקוסמופוליטיות של השפה העברית ושל סופריה ומתרגמיה ומאידך את עובדת היותה של השפה העברית מפוזרת כבימי הגלות, עברית שמתקיימת בספירות שונות שאינן דווקא מדינת ישראל. כלומר, כשפה שיכולה להתקיים גם ללא ארץ. ניתן לומר שהסרט מעלה שאלה לגבי מקומו של המתרגם, ובוחר את עמידתו בשולי העשייה האמנותית או הספרותית, בצילו של הסופר, כאשר אינו זוכה לקרדיט המגיע לו, אם בכלל. נושא הסרט וגם המשמעות שנורית אביב מעניקה לתרגום מאזכרת כמובן את מאמרו של ולטר בנימין "משימתו של המתרגם". באופן כללי, נורית אביב מרבה לעסוק בבנימין בסרטיה, למשל בסרט אובדן שעוסק באינטלקטואלים היהודים שנעלמו מגרמניה בעקבות עליית הנאצים. ואכן בנימין מעניק מטפורה עשירה למקומו של המתרגם:

"בניגוד ליצירה המקורית, אין התרגום רואה עצמו כאילו הוא שרוי בתוך תוכו של יצרן הלשון עצמו, אלא מחוצה לו, אל מולו: בלי לחצות את גבולו, קורא התרגום למקור להיכנס פנימה, להגיע פנימה לאותו מקום אחד ויחיד, שההד שם מחזיר בלשונו שלו את הדהודי היצירה הכתובה בלשון אחרת."¹

1 ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם", תרגום: נילי מירסקי בתוך: ז'אק דרידה, *נפתולי* כבל. תרגמה מצרפתית מיכל בן-נפתלי, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2002, ע' 135.

מיכל בן נפתלי בהקדמה לתרגום שלה של נפתולי בבל של ז'אק דרידה, שגם הוא עוסק בתרגום ומתכתב עם יצירתו של בנימין, טווה קשר בין הדקונסטרוקציה הדרידיאנית לבין המאורע המקראי של מגדל בבל, שבו היא רואה את האירוע המכונן של שפה ותרגום של האנושות. בן נפתלי טוענת שבבבל נולד האלוהים הדקונסטרוקטיבי ו"מכאן ההיקסמות מן האלוהים, שלה, זה שבלבל והפיץ, ששחרר וקיפח, שהותירנו במבוכה גדולה, הרחק מן הרצון להגיע. זה שנאבק על לבנו ועל נפשתינו."² בניגוד לפרשנות הרווחת של מאורעות בבל; הפרשנות הטוענת לאובדן גדול, לבליל השפות, לאובדן של מקור, של מסומן טרנסצנדנטלי, דווקא בבבל, מתוך האובדן הזה, מתחילה

2 שם, ע' 25.

האפשרות. זה המקום שבו אנו מכירים במגבלה של השפה ובחוסר האפשרות להימלט מהלוגיקה שבאמצעותה אנו מבינים אותה. הסיום המפעים של שפה אחת ודברים אחדים, שבו יש סופראימפוזיציה של חלונותיהם של המתרגמים השונים, כאשר בפס-הקול נשמע התרגום של "מה רואה אלוהים מעבר לחלון" מתוך שירו של יהודה עמיחי, מבטא עיקרון דומה בתרגום. בהתרחקות מהמקור, באובדן הגדול, דווקא שם נפתח לו פתח, אמנם קטן, מתוך הכרה במוגבלות ובחוסר היתכנות של מקור אמיתי. עמית פינצ'בסקי, מעיר, ברוח הניתוח הדרידיאני, שהפעולה שאלוהים מחליט לנקוט בבבל אינה כנגד המגדל הפיזי, אלא מתייחסת לשפה עצמה. השינוי היה כלפי השפה שהמגדל היה תוצאה שלה. יתר על כן, לאחר בלילת השפות, אנשי בבל לא יכלו עוד לתקשר באופן כמעט טלפתי, ללא צורך בתיווך. כעת הייתה השפה מעורפלת ומעומעמת, מה שחשף את דובריה לשונות ששררה סביבם.³ מצב זה הוליד בעצם את התרגום, מה שפינצ'בסקי מתאר כהכרחי מצד אחד אבל מצד שני גם בלתי אפשרי, מפני ההבדל המהותי הטמון בשפה, מה שאינו מאפשר תרגום מושלם בשום צורה. תרגום מושלם פירושו העתק מדויק של המקור, וככזה כבר אינו תרגום, שיש בו ממד של מחיקת האחר. למעשה השם "בבל", אותו שם, כפי שמציין דרידה, שאינו ניתן לתרגום הוא גם שמו של האל, כאשר "בב-אל" פירושו בשפות שמיות בעצם שער האל. בשם הזה, שהוא גם אל, כול-יכול, אחיד אך גם מבלבל, "מפולג, שסוע, דו-צרכי, רב משמעי: האל עורך דקונסטרוקציה. הוא עצמו."⁴

3

Amit Pinchevski, "The Ethics of Interruption", *Social Semiotics*, Volume 15, Number 2, (2005), pp. 224-225.

4

שם, ע' 49.

פעם אחת חלמתי חלום

תחילת טרילוגיית השפה בסרט משפה לשפה נפתחת בתנועת פאן ארוכה המתחילה בשני דקלים, אחד ליד השני, כאשר אחד עומד זקוף וישר והשני מעט עקום, דרך הרחוב התל אביבי המודרני ומסתיימת במבט על רחוב אליעזר בן יהודה, מחדש הלשון העברית. סיום הטריילוגיה, בסוף הסרט שפה אחת ודברים אחדים הוא בתנועת פאן דומה, אשר מתחילה בנוף שנשקף מחלוננו של הסופר הפלסטיני עלא חליחל, מתרגם מעברית לערבית, בעירו עכו ומסתיימת במבט על הים, כאשר במרכז הפריים עומד הפעם עץ דקל בודד וזקוף. ממש בסיום הסרט נורית אביב מדקלמת שורה מתוך המדרש הבבלי "פעם אחת חלמתי חלום", פעם אחת בעברית ובפעם השנייה בצרפתית. נדמה כי שני השוטים מסכמים באופן מעניין את העיסוק של נורית בשפה ומביעים איזושהי תקווה לשפה, זהות ומקום, במקום זה שבו אנו חיים היום.

הדקל העקום מול הדקל הזקוף מסמלים דואליות בין שתי שפות, שאחת מהן היא תמיד עברית לעומת השפה הזרה, המגורשת ואפילו מודחקת. הדקל הבודד בסוף מייחל לאוטופיה לשונית כלשהי, אולי קדם-בבלית, מקום שבו יש שפה אחת ודברים אחדים. מיקומו של הדקל הבודד, בעכו, למול ביתו של חליחל הפלסטיני, אינו מקרי, ונורית (או אם תרצו נורי בערבית) ממקמת את סלע המחלוקת של הסכסוך היהודי-ערבי דווקא במקום של השפה, ולא באדמה. קצת בדומה למגדל בבל שהוא תולדה של השפה דווקא, ולא רק כביטוי למאבק כוח פיזי. ציטוט של רודולף פנווישץ, שאותו מצטט בנימין מאיר במיוחד את הקשר זה:

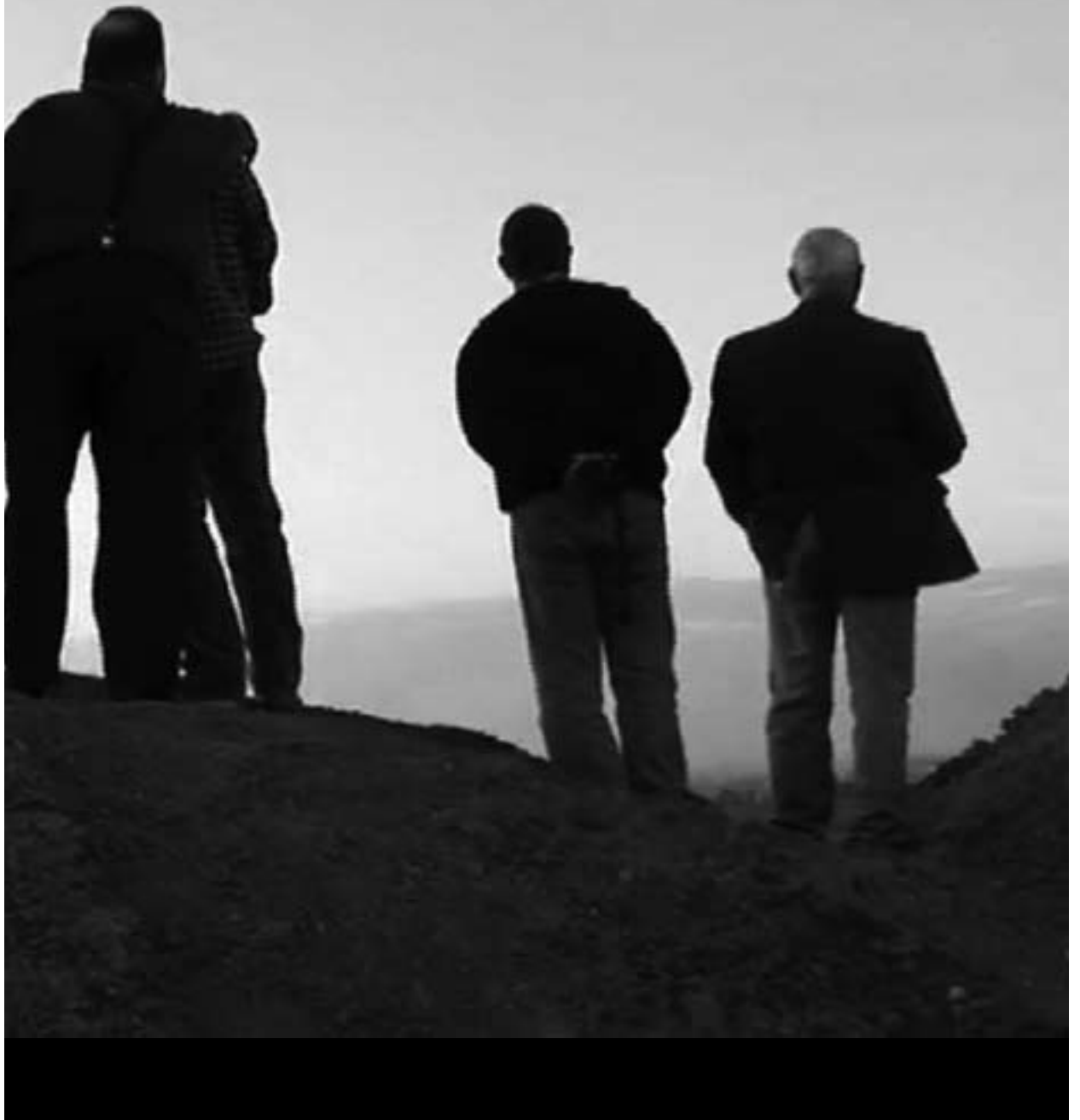
”התרגומים שלנו, ואפילו המעולים שבהם, יוצאים כולם מהנחה מוטעית. הם מבקשים לגרמן את ההודית והיוונית והאנגלית, במקום ליוון ולאנגלז וגו' את הגרמנית. כלפי שימושי לשונם שלהם הם חשים יראת כבוד גדולה רבה יותר ממה שהם חשים כלפי רוחה של היצירה הזרה... שגיאתו העקרונית של המתרגם היא שהוא נאחז במצב המקרי ששרויה בו לשונו ברגע נתון, במקום לתת לה לנוע בעוצמה כבירה בהשפעת הלשון הזרה. הוא חייב, ובייחוד בשעה שהוא מתרגם מלשון רחוקה מאוד מלשונו, לחזור אל היסודות הראשוניים של הלשון עצמה ולחדור למקום שמתמזגים שם מילה ודימוי וטון ונעשים ישות אחת; הוא חייב להרחיב ולהעמיק את לשונו שלו באמצעות הלשון הזרה.”⁵

5

בנימין, ע' 139.

בשפה דווקא טמונה האפשרות לתיווך, למעבר, לגישור; דווקא השפה, כמו החלום, הולכת אחר הפה, ויכולות להיות עשרים וארבע דעות או פרשנויות שונות, שכולן יתקיימו בה.

נטלי חזיזה היא בוגרת המחלקה לקולנוע במכללת ספיר, סטודנטית לתואר שני בלימודי תקשורת ותרבות באוניברסיטה העברית ויוצרת קולנוע. נטלי היא המנהלת האמנותית של פסטיבל שק"ל - פסטיבל בינלאומי לסרטים המאחגרים את תפיסת המוגבלות.





מטאדור המלחמה, 2011 בימוי: אבנר פיינגלרנט ומכבית אברמזון

מבוא לתוכנית תיעודית ישראלית



דנאי אילון

במהלך הנסיעה הראשונה בדרך חדשה במקום שמכירים היטב, המוכר הופך להיות קצת פחות בטוח, קצת פחות נוח, קצת יותר מאיים. כך הרגשתי כשחזרתי לירושלים לאחר 16 שנות עבודה בניו יורק. במהלך השנים הללו השפה של הסרטים הדוקומנטריים השתנתה והתפתחה לבלי הכר, כך גם רוחב היריעה והפופולריות של הסוגה.

אני רואה בהזדמנות לאצור השנה את תחרות סרטי התעודה ב"פסטיבל קולנוע דרום" אפשרות ליצור פלטפורמה לטיפוח דיון ביקורתי, ולאתגר את החשיבה הקולנועית בקרב הקהילה המקומית של אנשי קולנוע בכלל, ואנשי ה"דוקו" בפרט. השנה בחרנו חמישה סרטים תיעודיים שיוצריהם, כל יוצר ויוצר, מאתגרים ומבקרים את תפיסת המציאות – בתוכן ובצורה. כל אחד מהיוצרים השנה עשה סרט אישי שבוחן בצורה ייחודית את הדרך בה אנחנו תופסים את המוכר, בין אם מדובר במלחמה, במשפחה, בשפה, בזהות או באפטיה.

כמה שבועות לאחר שבחרנו את הסרטים, נרצח ג'וליאנו מר חמיס במחנה פליטים בג'נין. מותו גרם לזעזוע עמוק בקרב אלו המאמינים בשינוי באמצעות האמנות. עמידה

הס היטיבה לתאר אותו: "למזלו, ג'וליאנו היה אמן, והשיגעון היה אחד ממכחוליו. מי ייתננו מכחול." בחייו הוא גילם את כל מה שהמקום הזה יכול להיות, ובמותו ציווה לנו, שוב לפי הס, "את האפשרי". ברצוני להקדיש את פרק הסרטים התייעודיים השנה לג'וליאנו ולרוחו של "האפשרי".

הסרט הפותח מטאדור המלחמה של אבנר פיינגלרנט ומכבית אברמזון הוא פורטרט עצוב, מטריד ותקיף אודות אנשים שצופים על עזה במהלך מלחמת עופרת יצוקה מגבעה סמוכה, ורואים עצמם כלהקת מעודדים. המצלמה אינה מותירה מקלט לצופה ואינה מאפשרת בריחה לנרטיב כוזב ושקרי. הסרט חושף את האמת הכואבת אודות האופי האכזרי של החברה. מהבחינה הזאת, המציאות מצטיירת כציור של פרנסיס בייקון: מעוותת מכוערת וחשופה.

בניגוד חד, סרטה של רחל לאה ג'ונס, ג'יפטי דייווי, מזמין את הצופה למסע של פיוס משפחתי. קולה הרך והלא מוותר של הבת מספר את סיפור אביה, נגן הפלמנקו, ואת סיפורן של חמשת נשותיו. היא חוקרת את רגשותיה המעורבים לגבי חיי האמן והמחיר שמשפחתו שילמה. התמונה נחשפת טיפין טיפין, אך אינה מספקת תשובה מלבד אחת – פיוס בהעדר תשובה.

סרטו של אבישי סיון הטרילוגיה האוזבקיית, לובש צורה של סרט דוקומנטרי, שמסופר בגוף ראשון אך משנה את הכללים על מנת ליצור מבט חדש על הסיפור המוכר של זהות דורית וחויית מהגרים. האופן היפה ואכזרי בו סיון מצלם את אביו ומשפחתו גדוש באהבה ובכאב. השפה הקולנועית של הסרט נוגעת בסוגיות של זהות, הגירה ומשפחה בדרך מקורית, וסוחף את האישי לתוך האוניברסלי.

בסרטה שפה אחת ודברים אחדים נורית אביב לוקחת אותנו למסע אל תוך עולם התרגום של השפה העברית. הדיוק של אביב בדמויות, בצילום ובמשמעות המילים מאפשר הבנה של עבודת התרגום כניסיון נואש, סיופי, להביא משמעות חדשה לעבודה המתורגמת.

הסרט של דוד אופק, מותרות, מציג בפנינו את הבירוקרטיה האכזרית והבלתי אפשרית אשר שולטת בחייהם של מיליון וחצי פלשתינאים. הפירוט בסרטו של אופק מעלה זיכרון עמום מההיסטוריה הלא רחוקה, ומרמז שערימות התוצרת החקלאית הן רק מטאפורה לערימות אחרות – של חפצים אישיים, מזוודות ומשקפיים – ערימות המסמלות את האכזריות האולטימטיבית של האנושות. נותר לנו רק לתהות.

תקוותי היא שעל ידי יצירת פלטפורמה זו נוכל להוות חממה ובית לסרטים הקוראים תיגר על ה"מציאות" שלנו – הן בתוכן והן בצורה. סרטים שנוכל לכתוב ולשאול עליהם, סרטים המספקים אלטרנטיבה, מעקף, סדק בקיר שה"דרום" יוכל להרחיב לכדי הבנה מעמיקה יותר אודות עצמנו ואודות אחרים.

דנאי אילון היא במאית וצלמת דוקמנטרית. בין סרטיה: *השיבה* (2005) ו*החלטה חותכת* (2009). זוכת מענק גוגנהיים לאומנויות לשנת 2009. מלמדת צילום במחלקה לקולנוע במכללת ספיר.

כמה שפות, הרבה דברים

על הדוקומנטרי בפסטיבל קולנוע דרום



אורי ש. כהן

“ארץ נוי אביונה” קוראת לאה גולדברג במבטא כבד וקול חרוך מסיגריות בסרט של נורית אביב, שפה אחת ודברים אחדים. זהו רגע מצמרר, מלא אדרנלין. בשביל מי שמקשיב למילים אין רגע בסרט בדיון (fiction), גם לא בסרט תלת ממד שישווה לו. אף מפלצת שתחרוג מהמסך, אף טיל שיישלח אליך, לא יעביר את משא העצב והגעגועים שקולה הזר של לאה גולדברג נושא, לא יחדור עמוק כל כך. הרגע הזה, שבו הקול, המילה, הופכים לדרמה מרגשת עד דמעות, כשהפריים לוחך את סימני הדפוס על הנייר בחושניות שלא הייתה מביישת את אנטוניוני, בקיצור – הרגע שבו המציאות הופכת לאמנות, זה הרגע שמגדיר את הדוקומנטרי כפי שהוא מופיע השנה בפסטיבל דרום.

חמשת הסרטים הדוקומנטרים שמתתפים בפסטיבל לא היו יכולים להיות שונים יותר זה מזה, ועם זאת הם שותפים לעשייה קולנועית שמוותרת כביכול על הדמיון על מנת למצוא ולהמציא את מה שיש. קולנוע שמחריג את הדוקומנט מעצמו והופך

את ההתבוננות של המצלמה למיתר מתוח אל היפה. "לאהוב אותם" כמו שאומרים, הוא לאהוב את המעשה הדוקומנטרי כמעט כשלעצמו, לאהוב את המצלמה הפתוחה אל החקירה, לאהוב את החקירה עצמה, את הניצחון הקיומי הקטן שמתקיים בכל פעם שמשוהו שהיה סגור ואטום לראייה נפתח: חדר עבודתו של המתרגם (שפה אחת ודברים אחדים, נורית אביב), הצורך הקיומי באמנות כהתנגדות לחיים כסטריאוטיפ (הטרילוגיה האוזבקית, אבישי סיון), המעבר בעזה (דוד אופק, מותרות), התשוקה לדם (מטאדור מלחמה, אבנר פיינגלרנט, מכבית אברמוזן), האב (גיפסי דייווי, רחל לאה ג'ונס). תודה לאל שאין צורך להחליט מי הטוב ביניהם, כיוון שבאמת אין שום דרך להשוות. קשה אפילו להמשיג סקלה דוקומנטרית שעליה הם נמצאים במקומות שונים.

אם יש משותף לכולם הוא שהם "דוקומנטרים" אבל אחרי הכול זה אומר בעיקר משהו על מה שאין בהם, אין בהם שחקנים מוכרים, אין בהם סיפור שהוא מומצא, אין להם סט שבנוי מאפס. מה שיש בהם הוא חקירה, מחקר ויוזאלי, התחקות אחר הסיפור. וכמובן שיש בהם אנשים, והמצלמה כידוע, דורשת סיפור, מחייבת את מי שהיא פתוחה עליו לספר על עצמו, על חייו, אבל הפעם כסרט. ואמנם, כל מי שנפתחת עליו מצלמה הופך לשחקן במידה זו או אחרת, אין כמעט פריים שאינו מעוצב, והעריכה היא לא פחות מסוג של כתיבה. ובכל זאת מהסרטים עולה שהדוקומנטרי הוא לעולם מעשה שיש בו כוונה אתית, שקשורה בעצם המחויבות לסיפור, לדמויות, לעולם שבו הן חיות. הנוכחות של הבמאי בפריים או מאחורי המצלמה או לפניה או בקול מעצבת את הסיפור, אבל בה במידה פותחת אותו, יוצרת שוויון בין הקולות. הדוקומנטרי מסתבר הוא הקולנוע הדמוקרטי ביותר, זה שהופך כל סיפור לאמנות, כל קול לבעל ערך, קולנוע שמעמיד בספק את הסמכות של היוצר לטובת הקיום של הדמויות. בטרילוגיה האוזבקית, סרט שכולו זועק כמיהה נואשת לאמנות, המעשה הדוקומנטרי הוא ממש סוג של גאולה, כל מה שמחוק ואפור ועגום אולי אינו משתנה, אבל כוחה של האמנות גואל.

לשאלה מה מבדיל את הדוקומנטרי מהבדיון, אין תשובה פשוטה, אף על פי שברור לכל מי שצופה בסרטים שיש דבר כזה, והוא נוכח ופשוט. מגוון סרטים כבר הראו לנו שאין בכלל טעם בשאלה, ומה שמעניין יותר ואולי אף חשוב יותר הוא ההבדל בין הדוקומנט לדוקומנטרי, בין כתבה בעיתון יומי לבין המעשה האמנותי. כל סרט

בדרכו נדרש לשאלה הזאת, והתשובה הברורה של כולם קשורה ביפה, לאו דווקא היפה שאנחנו רגילים לראות באמנות. לפעמים הוא יפה מסוג אחר לגמרי, גולמי, גם, יפה נורא.

שני הסרטים שעוסקים ביפה בצורה הגלויה ביותר, אפשר אפילו לומר בצורה כמעט מגונה הם הטריילוגיה האוזבקית של אבישי סיון ושפה אחת ודברים אחדים של נורית אביב. סרטה של אביב הוא חלק מפרויקט ארוך טווח, שבו היא חוקרת את השפה ואת הזרות, את התנועה בין השפות של סופרים ומתרגמים. יש משהו עכשווי ואולי עצוב בכך שהסרט הזה עוסק בעולמם של המתרגמים לעברית ומעברית, גרסה רכה יותר של ישראל בגלות. כמו הייתה העברית כמהה להשתחרר מהמדינה שכובלת אותה, לחזור להיות שפה שאין לה מקום וזמן, שפה שהיא המקום והזמן של עצמה. הרעיון מבריק והביצוע מוקפד בצורה כמעט מעוררת דאגה. המונולוגים הרהוטים שאינם ערוכים, השוטים הארוכים אפילו במושגים של עמוס גיתאי, הקווים הישרים, הספרים המסודרים, תוגה שאין לה סוף. הספרות העברית מוגשת לצופה דרך עיניים זרות. עיניים אוהבות ורחומות שלעתים מיטיבות מאיתנו הישראלים לראות את מה שנמצא כל הזמן תחת אפנו. סיון בסקין המשוררת והמתרגמת מדברת על לאה גולדברג יפה כל כך, מעלה באוב את האפשרות להתרגש מהעיסוק בספרות. המתרגמים עצמם שוהים אינסוף שעות עם העברית, מקדישים את חייהם למציאה של שורה אחת נכונה, לרגע הזה שבו הצליל המדויק משתחזר בשפת אמם. ויש גם משהו מלבב במבט שנגלה בסרט, שאפשר כך לאהוב את העברית הזאת שאנחנו הישראלים מתייחסים אליה קצת כמו מסטיק שפג טעמו, משתמשים תחתה באנגלית דפוקה לצורך ושלא לצורך. זה לא רק המבט של המתרגמים שמגלה לנו את הייחוד של השפה, זוהי המצלמה, זו תשומת הלב הזאת למילה, לפריים, הכמיהה לשקט. בתוך השקט הזה יש רמזים לדרמה סוערת שמתחוללת אי שם במחוזות שהעומק שלהם אינסופי. זה המובן שבו המונולוג של המתרגם והסופר עלי חליחל הוא מהדברים המעניינים והחודרים ביותר שנאמרו על המסך בנוגע לעתיד האפשרי שלנו בארץ ישראל. אותו עתיד חמקמק שמעבר לגזענות ולאלימות, אותו עתיד שהחשוכים מכל הצדדים מסכימים שמין הראוי לגדוע ובכוח.

הטריילוגיה האוזבקית הוא לכאורה סרט שעוסק במי שעושה אותו, כלומר באבישי סיון, אמן מוכשר בצורה יוצאת דופן. אבל זהו גם סרט על הרבה דברים, על להיות

בוכרי בארץ, על הבושה שבלהיות בוכרי, על הבושה שבלהתבייש במה שאתה. זה סרט על משפחה, אבל לא בדיוק, על אהבה ועל קנאה, על גירושין ועל פיוס. זה סרט על דורות ועל הגירה, על עולם שהיה או לא היה ושוב איננו. בעצם קולאז'. משהו בסרט מזכיר את העבודות הפלסטיות של סיון, הצורה שבה החומרים השונים נוגעים זה בזה ומייצרים איזו שירה תזויתית, חרדה, מבוהלת ומלאת תעוזה. בקיצור, שירה בלי מדיום אבל נוכחת בכול. הפוליטי בוודאי אינו הנושא של הסרט הזה, אבל גם אינו נעדר ממנו, הוא נוכח, אבל בדרך שונה לגמרי, לא פחות מעמיקה. מה שמפנים הצופה יותר מכל הוא את הצורך באמנות, בכוחה הגואל. אני לא זוכר שראיתי בקולנוע הישראלי סרט כליכך מדבק בהשתוקקות הנואשת הזאת אל היפה, אל מעשה האמנות, לכוח הגואל שיש במעשה שמחליץ מתוך הדלות והעליבות העקרונית של הקיום את הגרעין הקשה של השירה הקיים בכל פיסת חיים.

הסרטים הפוליטיים בצורה גלויה הם גם אלה שמאתגרים את המחשבה שהיפה הוא לבו של הדוקומנטרי בפסטיבל הזה. מה באמת כל כך יפה בסרט היפה של דוד אופק, מותרות. לכאורה זה אינו אלא דווח. חקירה מצולמת של הסגר על עזה, מה מותר להכניס ומה לא. אבטיח למשל – אסור, גם דובדבנים, חומס – מותר, אבל לא קלוי. אלא, שמהר מאוד השאלה הוויזואלית של הסרט הופכת להיות שאלת קפקא. איך לתאר במפגש בין התמונה לקול את הייאוש הבלתי נתפס של הקיום במעברים. את השרירות של עבד השיטה: "מה אתה מתווכח איתי, אתה תהיה מנוע". התשובה של אופק, היא, איך לומר, אופקית, מאופקת. בעיקר נצרבת התודעה על ידי השרירות ועל ידי הקלות שבה העבד מצדיק את מלכו. מסכן גלעד שליט, אבל רבים נושאים את סבלו לשווא. את הסבל הפלסטיני אפשר רק לשער, ואין לקבל את ההיגיון באלימות שמכתיב קשר בין הדברים. את ההתעמרות המתמשכת הזאת מצדיקות קלישאות איומות. קיווי אסור היום "כדי שלא יאכלו לגלעד שליט קיווי על הראש". מי שרוצה להבין משהו על הקיבוץ ומקומו בהחרבת המדינה יתבונן בראש אגף המבצעים של הקיבוץ המבקש להכניס שתי זברות לעזה. "מה אשמים הילדים?" הוא שואל, ומשתף פעולה עם הרס עתידם בכל ממד אחר. אוחו בזברות, כמו חוקר טבע מהעת הקולוניאלית, שאחרי חקירתו הנאורה צועד צבא שלם של כיבוש.

אופק, כהרגלו, מצליח למצוא את העולם בתוך הפרטים. הכוח של הפקיד, של כל טמבל עם רובה ועט, למרר את החיים למיליוני אנשים, מעוררת אי נוחות, ובמובן

מסוים לפחות תלויה בעיוורון שלנו. אלא שאנחנו מאוהבים בעיוורון, מתפרנסים ממנו. מבלי להיות יותר מדי אידאולוגי מה שברור הוא שבמקום בו הפלסטינים מפסידים כולם מרוויחים. מי שאומר שהכיבוש לא כלכלי מיתמם. אין סחורה פגומה, פרי שעוד מעט יירקב, שלא ימצאו את סופם בשטחים. בסופו של הסרט זה מה שמבינים: הכול קומבינה, כל הישראליות הזאת עם הדיבורים יפי הנפש, זה הכול קומבינה אחת גדולה על הפלסטינים. אם הם חוטאים, הרי שהם לא היחידים, אבל רוב הזמן הם היחידים שמשלמים את המחיר. יתר על כן, הם משלמים ובצד השני של המחסום מכניסים לכיס.

מטאדור המלחמה של אבנר פיינגלרנט ומכבית אברמזון, הוא במובן זה סרט על צד אחר בעיוורון שלנו, עיוורון של שור זועם, פצוע ומדמם, המדמיין שהוא המטאדור שמגניף בד אדם. הסרט פיוטי למדי, במובן שהוא חותר בצורה עקשנית אל המקסם של האלימות, אל האסתטיקה שלה, אל היפה שכולם מוצאים בפצצת זרחן שמוטלת על העיר שמנגד. הכמיהה שלנו לזוהות את הצללית של הטנק כמו לזוהות חבר ותיק. העיניים הרכות מלאות התום של החייל הישן על הטנק. תמונות קשות, אין מה לומר. בני אדם עומדים על הגבעה, ומוחאים כף למוות, לפטריות העשן – מעשה מטומטם מזה לא ברא השטן. תלמידי חכמים ששכחו תלמודם, שמחים בנפול אויביהם, מבשרים בגת.

מה שמדאיג במטאדור המלחמה הוא מה שקורה לצופה כשהוא מתבונן במלחמה ממקום מושבו הבטוח ביציע שעל הגבעה. בני אדם רגילים, אנשים ממש כמונו, מתלהבים כמו דרדקים מאמצעי ההרג. מדברים על המוות במספרים שאין להם שיעור (צריך להרוג עשרים אלף), מבקשים להזכיר לאומות העולם "שגם אנחנו יודעים להרוג". כך למשל אומר שמרלינג, בעל מסעדה בדרום, שמסביר שצריך להשתמש בכוח, ואז עוד יותר כוח, ואז עוד קצת כוח, ואז כשהם לגמרי מושפלים לדבר איתם. תמונת העולם של מי שמדבר כך, של מי שדן כך למוות את האחר, היא התובנה המטרידה של הסרט: אנחנו חושבים שאנחנו במלחמה, נדמה לנו שאנחנו רואים אותה, אבל אנחנו כמו צופים בסרט, מדברים כאילו בצד השני לא מדובר בעולמות שנחרבים אלא בניצבים, שאחרי הפצצה יקומו וילכו להפסקת צהרים לאכול מלפפון וביצה קשה.

לדרום יש מסורת כוירת מלחמה. מאז ארבעים ושמונה הדרום הוא זירה עקרונית של הישראליות במלחמתה. יהודה עמיחי כתב על "חברי הטוב שמת בזרועותיי ובדמו/ בחולות אשדוד", יוהר כתב את ימי צקלג אודות גבעה לא רחוקה משם, אבא קובנר

את פרידה מהדרום. גורי את עד עלות השחר, משה שמיר את עד אילת, שלמה טנאי את שלשה חצים לדרום. לדרום חלק נכבד בדימוי של מלחמת העצמאות כפי שנתקבעה בתודעה הישראלית. יש בכך משהו נוח, מרחבים לא מיושבים, מדבר להפריח. שני הסרטים האלה מפריכים את הדרומיות של הדרום, את הריקות שלה, אבל העיוורון בשלו, והדוקומנטרי הוא בדיוק הכלי שיכול להתחיל להבין את העיוורון.

הסרטים האלה מצליחים במקום שבו כל השאר נכשל בכך שהם עומדים לא רק על הסיפור אלא ממש על המבנה של המציאות, של הסיפורים שאנחנו מספרים על המציאות. איך אנחנו נשארים יפים וצודקים בעיני עצמנו כי אנחנו דואגים לזכרות לילדים, בזמן שאנחנו מצפצפים על זכויות אדם בסיסיות ביותר, חוסמים להם את העתיד. בסרט כמו במציאות, לא מדובר כלל בשאלה פוליטית במובן המקובל, זה בכלל לא עניין של ימין או של שמאל, אלא של אנושיות בסיסית. אי אפשר לא לראות שאנחנו השובים של עזה שבה שבוי שליט. שבעצם את כל החיים, את כל העתיד של האנשים האלה אנחנו שבינו, ובכך נעשינו כולנו לשבויים מדוכאים ואומללים של המצב. של המצב שאנחנו רוצים לדמיין במין פטליום רופס וכוחני כגזירת שמים, כפרי באושים של שנאה ללא גבול והסכר. אבל הפוליטי ידוע מראש, ואכן אין סרט שיזו מדעתו אף אחד מהאנשים האלה שגוזרים ריקבון על הקיווי של עזה.

אם בסרטים האחרים הקשר אל המקום ברור, סרטה של רייצ'ל ליה ג'ונס הוא באמת הרחוק ביותר מהדרום. בעיקרו זהו סרט על אביה, נגן פלמנקו, צועני מבחירה או מהחלטה, שעזב אותה ואת אמה אי שם בברקלי של שנות השבעים. זהו סרט ארוך טווח, אולי אותו פצע שותת שאמנים מוצאים לפעמים בלב יצירתם, הדבר שמניע את האמנות. מה שמיוחד בסרט, ולוקח זמן להבין זאת, זה שיופיו הוא במוזיקה, בניטרה שהאב תמיד מאחוריה. היפה הזה הוא חלק בלתי נפרד ואולי מהות הכריזמה של האב. מבחינה זו הסיפור על הילדה ועל האב, על הנשים ועל הילדים האחרים הוא כמעט תפאורה למוזיקה, טלנובלה ידועה על אב. אלמלא המוזיקה עשוי היה הסרט להיות בנאלי, אבל בהדרגה הצופה מבין, ממש מבפנים, מה כל הנשים האלה מחפשות באיש החביב, הנוכח/נפקד הזה, המאהב. איך כל אחת, כולל היוצרת, מבקשת בו את הגאולה שנדרמה לה שהיא שומעת במוזיקה. ואילו הוא אין בכוחו להעניק אותה אלא לתינוקות, אולי בגלל הדמיון. ישנם רגעים מפחידים בסרט, האב שנזכר בבתו כשהייתה תחת השפעת מערכת החינוך בישראל. "את היית מטורפת", הוא אומר "פנאטית, כל הזמן דיברת על נוצרים ועל יהודים, ועל זה שכולם רוצים להרוג את היהודים. מתי תביני

שזה שאני לא יהודי, לא אומר שאני נוצרי." לפחות במוכן הזה, מדובר בסרט על גאולה, על אי האפשרות שלה להתממש. ואכן ג'יפסי דייווי אינו ישו, וגם אם היוצרת תצלב אותו עם המצלמה, לא תבוא גאולה לעולם. זו ההשלמה בסיפור, המובן שבו הסרט הוא על התבגרות ועל צמיחה, על הוויתור על התביעה לגאולה מהאב ועל הפנייה אל האמנות שנותנת את מה שהיא נותנת למי שיועד לתת ולבקש.

זה גם סיכום הדברים. הכמיהה, התיעוד של הכמיהה ליפה, לגאולה שביפה, להבנה, לגאולה שבהבנה. קצת כמו הדימוי הוויזואלי שמוליך את הקורא/צופה בסרט של נורית אביב. תחילה האור מהחלון חורך את הפריים, ואז משהו נפתח, הפריים מתמלא ואפשר לראות. הסגנון אולי זר, אבל ההארה היא מקומית. העין הישראלית הדוקומנטרית, מתוך כבילותה אל המקומי ואל הנוער, משחזרת משהו מהעושר הזה שהיה ביהדות, לפני שנהייתה רק "דברים אחדים". מסתבר שבכל זה אנחנו, בוני המגדל, המבקשים להגיע אל השמים, ואם אי אפשר להגיע אז נביאם אלינו. בסרט של נורית אביב הדבר רק נרמז, ואילו באחרים זה מסתבר: אם נמשיך לבנות את המגדל הזה, בשפה אחת, במחשבה דלה (כוח, עוד כוח ואז עוד קצת כוח), שאינה מפנה מקום ליפה, לאנושי, לאמונה ביכולת של האדם להשתנות, סופנו באמת להגיע לשמיים. בינתיים, כאן על האדמה, רואים סרטים ובהם החיים ביופיים, האנשים בשונותם במזורותם, אינספור סיפורים ללא מפלגה, או הגדרה, ורק האמנות יכולה להפוך את העיוורון לראייה. לייצר רגע של תובנה שבעקבותיה רואים פתאום עד כמה המחשבה שלנו על המציאות ועל מה שמתועד בה דלה.

אורי ש. כהן מלמד ספרות עברית ותרבות ישראלית באוניברסיטת קולומביה. יצר יחד עם רוני אבולעפיה את הסרט *אידה פינק: רישומים לקורות חיים*. הוא עומד לפרסם בכתב העת *אות* מאמר על *חור בלבנה* ונקודת המבט על הקולנוע הישראלי בראשיתו, וכן, ספר על הפואטיקה של אורלי קסטל בלום בהוצאת אחוזת בית. זכה במלגת יד הנדיב, ויתחיל ללמד בחוג לספרות עברית והשוואתית באוניברסיטת תל אביב.





מטאדור המלחמה, 2011 בימוי: אבנר פיינגלרנט ומכבית אברמזון

מכנית אברמזון
מטאדור המלחמה, 2011
מטאדור האהבה, 2006
גברים על הקצה, 2005
אווה, 2002
נען שלי, 2001

אבנר פיינגלרנט
מטאדור המלחמה, 2011
מטאדור האהבה, 2006
גברים על הקצה, 2005
אווה, 2002
נען שלי, 2001
ראשון יהיה אחרון, 1997
לב, הצער והשתיקה, 1995
בוא נקרא לרוח, 1994
קצה של חוט, 1993

הדרך לשום מקום



דרורית גור אריה

חורף 2009. מצלמתם של אבנר פיינגלרנט ומכבית אברמזון נעה בעצבנות, מלקטת דימויים מרצדים, מקוטעים. כלי המלחמה נאספים אל שדה הקרב על רקע קולו של אלון אבוטובול: "אנחנו מסונוורים אחד מהשני, אחד סובב את השני כשעיניו לטושות מקרוב בגלגלים הלבנים ובניצוץ שבפנים. [...] מבטך מבועת [...] עיניי לופתות אותך". הבערה הזאת תתבהר עד מהרה כתאוה אכזרית לחיים ולמוות בזירת ה"קורידה".

ע ל ה ר א י י ה

המבט הוא עניינו של הסרט מטאדור המלחמה, זה המופנה אל זירת הקרב, אך אינו רואה באמת. באופן מטפורי מצטייר המבט לאורך הסרט כמטושטש תדיר. הוא מזוגג בין צירים של קומפוזיציה אופקית, אנכית, אלכסונית; בין קרוב לרחוק; מסתתר תחת מסווה טיפות של גשם המעכירות את עדשת המצלמה וממוסך עד כדי תמונת צללית שחורה העוטפת את ההתרחשות על קו הגבול. "ריח הדם החמוץ מגרה את הנחיריים שמתרחבים לקראת הקרב. [...] שם למטה, על האדמה הגדולה, לעיני הצופים – מי

שם בזירה נידון לחיים או למוות? קורא אבוטבול ומתאר "שם" נורא, שחרף היותו תחום ומוגדר (זירה) – העין אינה רואה אותו בבירור. הדיסוננס הזה בין מה ששומעת האוזן ומתארת הלשון לבין אייכולתה של העין לראותו, הוא העמדה העקרונית של הסרט. קולו של אבוטבול, הנשמע מעל הדימויים (voice over), מתווה מבע משולב בין זה שדובר פנימי הפונה אל שותפו/אויבו מתוך הזירה, לבין קול אחר, כעין הד של איזו תודעה קולקטיבית עלומה. "הם קיימים כל הזמן, מתקרבים ומתרחקים בריח הזיעה שלהם, ובציפייה שלהם מאתנו לתת להם עוד קצת דם", מדווח אבוטבול מתוך הזירה, בדומה לקולה הפסקני של מקהלה בטרגדיה יונית (קולו של הגורל), במזיגה מבעיתה בין חזיון ראוה של זירת התיאטרון, לבין זירת הקרב אפופת עשן התבערה ושיכרון חושים אקסטאטי.

סרטם של פיינגלרנט ואברמזון עוסק באי היכולת לראות, בסיטואציה של צפייה הכרוכה בסירוב להישיר מבט אל עיני הזוועה. איש מבין העומדים על "גבעת הסוס" בגבול ישראל-עזה וצופים בפטריות העשן התלויות מעל שמי עזה אינו רואה באמת את הקרב, או את מה שמתחולל שם בפועל. גם אלו שבאו "מרחוק", שעומדים על הגבעה שעות ארוכות, לא התקרבו ל"שם" אפילו במטר אחד. הצופים "בשטח", "תיירים" הנאספים מרחבי הארץ והסביבה "לחזק ולהתחזק", אלה שקרקס המלחמה מְזַמְן בשבילם משחק חי, קולטים למעשה את אותה תמונה שישדרו להם המצלמות על המרקע בבית, שמבטן נוטה לשכפל דימויי מלחמה ידועים מראש, תמונות מרוחקות של "אווירת מלחמה" הדומות יותר לאפקטים מיוחדים בסרט; מוצר טלוויזיוני נכה ומוגבל, שמשוקקת תקשורת שנמנע ממנה לצלם מבפנים. הסרט נע בתפר שבין מה שהוא מראה ומשמיע – ענני עשן מעל עזה, קסאמים הנופלים על יישובי הסביבה, דעות של אזרחים ישראלים על המלחמה – לבין מה שנרמז, שנוכחותו חסרה הלכה למעשה: מראות מתוך אזורי הקרבות ממש, תמונות ההרס בשני הצדדים, תקריבים של פצועים והרוגים. המצלמה מנציחה לא את "המלחמה" (כלומר הזוועה) – אלא את הראייה החלקית, שלא מאפשרת לאיש לראות באמת. בספרו ברוכים הבאים למדבר של הממשי מציין סלבו ז'יז'ק כי התשוקה אל הממשי מתגשמת בשיאה במה שנראה כהפך הגמור ממנה – כמופע הראווה של "מראית העין". חוויית האימה נחוות כאפקט ספקטקולרי אלים דרך רשת מראות כזבות, הבונות את המציאות שלנו כ"אפקט האולטימטיבי". איננו מסוגלים עוד להטמיע את הממשי הטראומטי לתוך מציאותינו והוא נותר בבחינת חזיון בלהות מרוחק! האמירות ה"עקרוניות"

1

סלבו ז'יז'ק, ברוכים הבאים למדבר של הממשי, תרגום רינה מרקס, תל אביב: רסלינג, 2002, עמ' 20-27.

הגורפות שמשמיעים כל המרואיינים בסרט, נחוות כמנותקות מהדימוי הראשי החסר של הסרט – זה של עזה המופצצת. הדוברים לא באמת רואים את המתרחש בזירת הקרב – וכאלה הן גם עדויותיהם על "המצב": מרוחקות, מופשטות, חסרות אחיזה. "מה אפשר לפוצץ עם טונה?" שואל פיינגלרנט את הקב"ט המקומי המתבונן במטח ההפגזות על עזה, אך תשובתו מתמוססת לתוך ענן שחור סמיך. מראות של ממש אין בנמצא.

העיסוק התמטי והצורני בכלתי ניתן לראייה, באותה "מראית עין" של המציאות ממשיל את המלחמה בעזה למלחמת שוורים אכזרית; אותה פייסטה ספרדית אכזרית של שלהוב יצרים אפלים, מה שנתפס "כחגיגת אומץ" (Fiesta Brava) שהיא ספק ספורט, ספק בילוי, ספק טבח. מחול מוות מפעים ומעורר דחייה גם יחד, שבו נאבקים זה בזה אדם וחיה, מצטייר במהלך הסרט כחלום בלהות בצבעים סכריניים. שתי הזירות: זירת המלחמה וזירת הקורידה – זולגות זו לתוך זו, מנתצות כל מהלך ליניארי נהיר. מאבק הכוחות שבו מהתל המטאדור (הורג בספרדית) באויבו החייתי המותש, עד שזה נכנע לדקירת המוות לקול צהלת יושבי היציע, מוצג בהקבלה לאותם צופים העומדים בקו הגבול, מפצחים גרעינים ומריעים בתרועות סיפוק בין הפגזה להפגזה. עם זאת מטאדור המלחמה נמנע מלשרטט תמונת עולם חד-ממדית. האויב הוא גם אוהב שנאבקים בו, והקהל המריע, שאבוטבול מתארו כצמא ל"עוד ועוד [...] עד שהמוות יבוא" הוא (בראש ובראשונה) "אנחנו". המצלמה מספקת לצופה שוטים שמרחיקים אותו מן המתרחש בסרט ובה בעת מקרבים אותו אליו. טקטיקת ההזרה הבינארית של פיינגלרנט ואברמזון מונעת מהצופה להכריע בין הקטבים השונים. גם הוא (אני) מתבונן בעשן המיתמר מרחוק ורואה את מה שרואים הצופים "בשטח", משוחח עם זה ועם זה, "רואה את הקולות" של "טנק המצוות" מחריש האוזניים שמגיע "לחזק" את תושבי שדרות. הצופה מטלטל בין תחושות שונות, בין מלחמת האין-ברירה לבין חגיגה על ההם, בין אחוות אחים אמיתית של זמן משבר לבין סחף גואה של קיטש ולאומנות דתית. מי אם כן הנאבקים ב"קורידה" – אויבים? אחים? אוהבים?

ה ע י ו ו ר ו ן

חוסר הוודאות האופטי הנוכח לאורך הסרט מתפקד למעשה כמטפורה לעיוורון מנטלי, הכרתי. עיוורון זה הוא הוויה של טשטוש גבולות או העדר גבולות בין הניגודים

הרבים המתקיימים לאורך הסרט בו זמנית: בין הצופה לנצפה, בין הקורבן למקרבן, בין מאיים למאויים. כך למשל, מה שנחווה מקרוב כסוג של זוועה ואלמות, מצטייר מ"גבעת הסוס" כחזיון מרהיב של רקיע פצוע. בדומה מתקיים פער בלתי נתפס בין מופע הזיקוקים של הילולת המנצחים בשדרות בערב יום העצמאות לבין מה שמתרחש בצידו האחר של הגבול על מלוא משמעותו הטרגית. "הסיפור" שמציע הסרט מפורק לנקודת מבט שונות, שבכל אחת מהם עולה קול אחר: החל בזה של שמרלינג, בעל מסעדה על קו הגבול, שמנפק קביעות נחרצות כמו "המלחמה טובה לעם ישראל", "גם אנחנו יודעים להרוג, העולם צריך לדעת את זה" – ועד זה של ג'יין, קיבוצניקית מסעד הסמוכה, המתחלחלת למראה מעמד הצפייה ב"הצגה הגדולה" ומציעה מילים חדשות כתוספת ל"לקסיקון [המלחמה] העכשווי", שכבר בלע אל תוכו מילים כמו "הומניטריי". ג'יין סופקת כפיים בלעג מר בספרה על הכרוזים שפזרו מטוסי חיל האוויר לפני תחילת הלחימה: "We are coming... Boom". מן הסרט עולה כי גם במישור המוסרי לא ניתן לייצר הבחנה ברורה וצלולה בין צודק ללא צודק, בין טוב לרע, בין מיני רגשות וסוגי הגיונות. כך למשל, האמירה הדיכוטומית שמעמיד שמרלינג ביחס לערך החיים: "אם אני צריך לבחור בין הילד שלי מול הילד הערבי. אז הילד שלי יישאר בחיים. נקודה" מוצגת אף היא בסרט כנלעגת.

אוסף נקודות המבט המציף את הסרט אינו מסוגל לייצר ודאות, או לכונן אמת אחת. הסרט, שמתקיים כשדה של אפשרויות, מבטא כשל תודעתי בניסיון לקבוע עמדה חד משמעית או חד ממדית לנוכח המציאות. כל ניסיון לארגן בלכידות את התפיסה שלנו של חוויה כלשהי ברצף המציאות המוצגת בסרט קורס. במישור הלוגי אין מטאדור המלחמה מציע היגיון ליניארי או מבנה ברור שבתוכו או אל תוכו מתפתחת עלילה מנקודת מוצא אל תוצאה מתבקשת. המצלמה המשוטטת בדרכים, סצנות השיחה הרבות, שמתנהלות תוך כדי נסיעה או עמידה על גדר הגבול, הן המקבילה החזותית לאי-היכולת להכריע בין ה"כאן" ל"שם" או בין עמדות סותרות המנקדות את תמונת העולם של הסרט.

התמונה המקוטעת המצטיירת במסע זה לאורך הגבול היא בעיקר בבואה של מבט פנימי. מרחב ההכרה הוא שדה הפעולה האמיתי המאגר של הסרט. הגבול הזה אינו רק ה"כאן" של שדרות או ה"שם" של עזה: הוא מתקיים בהכרתו של כל אחד ואחד הניצב מול המסך, כמערך מבטים חלקיים או סומים. מטאדור המלחמה הוא זירה שדרכה ניתנת לנו הזדמנות להישיר מבט בעיוורון המצוי בתוכנו. הוא מאפשר

להתבונן ברוח המשיחיות שפשטה בישראליות לכדי טירוף, שרואה במלחמה ענישה משמיים על העדר אמונה. "הערבים הם רק שליחים. הם לא הבעיה", מצהירה אחת החוגגות, "אנחנו אשמים. אם נעשה מה שהקב"ה אומר, לא יהיו לנו בעיות"; או להצטמרר למשמע ה"שמע ישראל" והשופרות שמפוצצים את הרמקולים בחגיגת הניצחון בשדרות. "ניצחנו מצהיר שמרלינג בסיפוק לקראת סופו של הסרט. "איך ניצחנו?", שואל פיינגלרנט, המנסה לעמתו, לשוא, עם חוסר התוחלת של המלחמה: "עוד חצי שנה הכל חוזר לקדמותו".

הניסיון הכושל לייצר עמדה לוגית, אתית ואסתטית ברורה, סדורה ושיטתית, לגבי תמונת המצב המוצגת בסרט הופכת בידם של פיינגלרנט ואברמזון לסב־טקסט של הסרט. מראות המלחמה וספחיה מייצרים הווייה מתעתעת, כמו אותם שערים הנפתחים במעבר הגבול ברפיח למעבר סחורות במקביל ללוחמה הקשה בעזה וכאותה מערכה החוזרת ונשנית בזירת הקורידה, שמגיחה לקראת סיום הסרט בדמות פסל־אנדרטה. אחד מאלו המנציחים בחומר שותק ודומם תרועת מנצחים. פסל הלוחם ושורו, שהמצלמה סובבת אותו ללא הרף, מאזכר גם את כתרי האור הנוצצים שמסתובבים כשיכורים בהילולת הניצחון הקולנית של אנשי חב"ד בשדרות עם שוך הקרבות. מטאדור המלחמה הוא מסה קולנועית הערוכה במבנה סימולטני פתוח, המאפשר לצופה לשוטט בין היגדיה – מילוליים וחזותיים כאחד – מבלי שנכפית עליו קביעה חד־משמעית, בדרך שאינה מפצלת, אינה מבודדת ואינה שופטת. זהו מעין משל לאופיה של ההכרה, הנתקלת במציאות על שלל מורכבויותיה, בניסיון נואש לחלץ ממנה ודאות כלשהי, או כהגדרת בטאי "מסע אל סוף האפשר של האדם".² ניסיון שבו "תודעת האי־אפשרות פותחת את התודעה בפני כל מה שניתן לה (לתודעה) להגות בו. במקום זה של התרכבות הדברים, שבו האלימות מחוללת שמות, בגבולות מה שחומק מלכידות".³

2

ז'ורז' בטאי, החוויה הפנימית, חל חרגום דניאלה יואל, חל אביב: רסלינג, 2010, עמ' 229.

3

ז'ורז' בטאי, המיאוריה של הדת, חרגום עידו בסוק, חל אביב: רסלינג, 2003, עמ' 11.

דרורית גור אריה הינה חוקרת תרבות, מנהלת ואוצרת ראשית מוזיאון פתח תקוה לאמנות. מאמרה "הופי מלחמה" על מטאדור המלחמה פורסם בקטלוג התערוכה "בקצה העולם – כאן, מבט קולנועי על הדרום" מוזיאון פתח תקוה לאמנות. תודחי ליוסי מרק על קריאתו המאירה.

אין שוורים זועמים

על מטאדור המלחמה
סרטם של אבנר פיינגלרנט ומכביט אברמזון



סמי שלום שטרייט

מלחמת שוורים אינה באמת מלחמת שוורים, אלא מעין ספורט חולני רווי צמאון-אדם לדם ועוד דם עד כלות. כלות חייו של השור כמובן. אומרים כי המסורת החלה היכן שהוא בספרד, בעידודם של הרומאים שביקשו לקדם "משחק" ארוך ומשעשע יותר ממשחקי הגלדיאטורים הקצרים יותר. היה אפילו איזה אפיפיור שהטיל איסור על מלחמות השוורים מטעמי התאכזרות, אך אפיפיור אחר ביטל את האיסור והמשחק הזה נמשך עד היום. היכן האפיפיור שיטיל איסור על משחקי דם אדם? מאין הצמאון הזה של האדם לחזות בדם הנשפך, בשור ההולך ודועך עם כל סכין וחרב נוספות שננעצות בצווארו ובגבו. אלפי אנשים, נשים וטף אוכלים ושותים ומלקקים גלידה ומריעים למטאדור הגיבור, והוא אינו לבדו בזירה עת הוא נועץ את סכיניו ביריבו חסר הסיכוי. בזירה המוטרפת הזאת, זירת המטאדור והשור בחרו אבנר פיינגלרנט ומכביט אברמזון לפתוח את סרטם החדש מטאדור המלחמה – בחירה מבריקה לטעמי, שכן הזירה הופכת תוך שניות קצרות לראי חיינו ההולכים ונטרפים בארץ הזאת. הסרט נפתח בקטע "קרב" כזה בין מטאדור הדור מדים מוזהבים לבין שור זועם.

התמונות "שרופות" (חשיפת יתר לאור) ומקנות לסצינה נופך של חלום או, נכון יותר לומר במקרה הזה – סיוט. הלובן בקולנוע מייצג תמיד את קרבת המוות או החידלון. מתוך הלובן של זירת המטאדור חותך הסרט אל שורת שורי מרכבה רגועים למראה, ואז מישוה מעיר כי החיילים מוכנים ומתלהבים לצאת אל המלחמה. איזו מלחמה? אין איש שואל. איזה שריון ממתין להם בעזה הנצורה? נכון, יש שוורים זועמים בעזה, אין ספק, רבים מאוד, מורעבים מאוד, מוחשכים ומיואשים מאוד, אבל כוחם משול לכוחו של אותו שור בזירת המטאדור.

נניח לרגע את עזה והקסאמים הנוראים, נאמר כמה מילים על השור הזועם, שבלעך לא נוכל להבין את הסרט הזה עד תומו. כלומר, כדי להבין את האלגוריה הקולנועית הזאת של יוצרי הסרט עלינו לשאול ברצינות מה עובר על השור "הזועם" לפני שהוא נזרק אל הזירה וכביכול נראה לנו זועם ומסוכן ולכן ראוי לעינוי ודימום עד מוות. כל מי שעבד עם פרות ופרים יודע שהן אינן חיות אגרסיביות מטבען (עבדכם היה רפתן במשך 4 שנים). אבל השור הנזרק אל זירת המטאדור אינו השור מהרפת של שרגא בקיבוץ. השור הזה עובר טיפול מיוחד שהופך אותו לזועם למראית עין, אך בעצם כל ההכנות בסדרת פעולות מתוחכמות ומרושעות בימים שלפני "הקרוב" ההרואי הזה רק מחלישות אותו ומכינות אותו אל מותו הידוע מראש. כדאי למנות את רובן כאן: הוא מוחזק במשך יומיים בתוך תא חשוך לחלוטין ולכן הוא כמעט עיוור כשהוא יוצא אל האור. הוא עובר התעללויות בחושך אשר מטריפות את דעתו ומחרידות אותו עד פחד. בודד ומבוהל בתא החשוך הוא אינו יודע מאין תבוא ישועתו, לבטח אין לו סיכוי לגבור על המטאדור ההדור והגיבור שמלווה באלפי אוהדים מריעים. לתוך אוזניו של השור החצי עיוור דוחסים נייר עיתון רטוב כדי להחריש את שמיעתו ולהוסיף על חרדת החושך. וכמו אין מספיק בפחד החושך, מורחים את עיניו בכמויות נכבדות של וולין כדי לעוור אותו כמעט לגמרי. אבל כל זה לא די – לתוך נחיריו של השור "הזועם" בעודו בתא חשוך, טוחבים כמויות של צמר גפן כדי להקשות על נשימתו. זאת ועוד – לתוך אברי המין שלו נועצים מחטים כדי להטריף את דעתו מכאבים, על רגליו מורחים משחה מיוחדת שתקשה עליו לשמור על שיווי משקל בזמן הריצה. המשחה גם מקשה עליו סתם לנוח על הארץ מעייפות. נוסף על כל זאת, מזריקים לו סמי החלשה שמא נותר לו עוד כוח. מיותר לציין, כמובן, שהוא מורעב בכל ימי החושך וההתעללות הזאת. וכשמשחררים את השור הזה אל זירה הומה אלפי בני אדם, הדבר

האחרון שמעניין אותו זה המטאדור המטופש במדיו המהודרים. הוא פשוט רץ אל האור כאילו שחררו אותו לתוך מנהרה שאור גדול בוחק בקציה, והוא רץ אליו כמו אל החופש, אבל במקום אור וחופש הוא נופל לידי המטאדור הגיבור וסכיניו, וכך אט-אט הוא מדמם אל מותו ולבסוף נגרר החוצה מן הזירה בהוד והדר.

עכשיו נחזור לפלסטין ולעזה, לקסאמים המפחידים, לטנקי המרכבה ולמטוסי הקרב האימתניים. גדולתו של הסרט הזה שהוא לא עוסק באנלוגיה הזאת ברמת הטקסט כלל וכלל, ובצדק רב. אבל, כמו כל אנלוגיה שאינה שלמה ומושלמת היא עמוסה במוטיבים ויסודות אנלוגיים, שאין לנו שום זכות מוסרית להתעלם מהם. הסרט עוסק בעיקר בישראלי המצוי, שיכול להיות אני ואת או כל אחד מחברינו ושכנינו – ישראלים שמאמינים בכוח ובהשפלה כאמצעי קיום. הישראלים האלה מופיעים כבר בימים הראשונים של המתקפה על עזה בינואר 2009 על יד הגדר של בית חנון, מצויידים בצידניות, מנגלים, גזיות לקפה, משקפות ומצלמות, כמו אותו קהל הממתין לראות את השור גומר את חייו בהשפלה נוראה, אם כי הם כמובן רציונלים ורוצים גם לדבר בסופו של דבר עם אותו שור זועם על הסכם של חיים משותפים... כפי שהתבטא שמרלינג, בעל מסעדה: "המלחמה טובה לעם ישראל, כי העולם צריך לדעת שגם אנחנו יודעים להרוג. אתה לא רואה שעכשיו הם רצים כמו עכברים. רק כשהם למטה מושפלים אפשר לשבת איתם ולכפות עליהם הסכם." כל ישראלי בקהל הסקרנים הזה הוא גנרל כמובן, כפי שהתבטא אחד: "תראה איך ה-F-16 מפור יפה את הזרחן, ככה כולם רצים לחורים שלהם והכוחות שלנו יכולים לנוע בחופשיות ברחובות." את אוזני צדה בעיקר אמריקאית אחת שברגע הופעת עשן פיצוץ של פצצת טונה על בניין בעזה קראה בהתפעלות: "Oh baby, look at that" אך מיד אחר-כך הוסיפה הסתייגות: "suffering and living are happening at the same time. It's time for" a big Tikun אויש, כמה שאני שונא את המלה היהודית הזאת "תיקון" בעידן הלאומי. זה אחד השקרים הנוראים ביותר בפרקטיקה היהודית הדתית: האורתודוכסית והחילונית גם יחד וגם הרפורמית והקונסרבטיבית האמריקאית המוכה עיוורון מאז 1948. איזה "תיקון" בדיוק אתם מציעים ולמי? מה המשמעות של המלה הריקה הזאת מלבד מירוק וצחצוח המצפון הטמא ללא תקנה, שלא לדבר על תיקון. איזה תיקון יכול לבוא לעולם על-ידי יהודים שחיים על חרבם האטומית, עטופים בציצית ותפילין? על כך אמר בשנת 1946 אלברט איינשטיין, שציונים רבים אוהבים להתהדר בו כאחד מגיבוריהם התרבותיים ואף הציעו לו את תפקיד נשיא המדינה: "אני מעדיף

1

טבל וחיים קורים בריבון.
הגיע הזמן ל"תיקון" גדול.

לראות הסכם הגיוני עם הערבים על בסיס של חיים משותפים בשלום מאשר הקמתה של מדינה יהודית. חוץ מהתחשבויות פרקטיות, המודעות שלי למהותה של היהדות מתנגדת לרעיון של מדינה יהודית עם גבולות, צבא ואמצעים של כוח צבאי, לא משנה כמה מתון הוא יהיה. אני חושש מהנזק הפנימי שייגרם ליהדות – במיוחד מהתפתחותה של לאומיות צרה בתוכנו, לאומיות אשר נגדה כבר נאלצנו להילחם גם ללא מדינה יהודית. אז לך עכשיו תעשה תיקון לנזק הנורא הזה ליהדות-הלאומית. הסיכוי שתצליח בכך לא נופל מהסיכוי להציל את העולם משואה גרעינית.

הצופים-הסקרנים על "גבול" עזה עושים בעצמם את הקישורים המתבקשים, וטוב שהיוצרים לא מוסיפים על כך מלה. למשל זה ששואף לקרבו את ריח הנפץ של מטוסי חיל האוויר הישראלי ופולט אולי מבלי דעת: "זה כמו הגנרל המטורף שהוא בסרט אפוקליפסה עכשיו (פרנסיס פורד קופולה) שקם בבוקר ושואף את ריחות הנפץ. זה חזק." בתגובה מעירה אישה אחת "איך נהיינו תאבי מלחמות, יאללה בואו נלך מכאן". מזל שיש נשים, אני אומר לעצמי בזהירות, כי בסך הכל אני לא שוכח שהן עצמן מהוות פס הייצור לחיילים הללו – כמה אהבה, חרדות, טיפולים, חוגי העשרה, טיולים, מסיבות יומולדת ולבסוף הן מוסרות את היקר להן מכל לידי גנרלים מכורים לריח הנפץ.

אחת הדמויות הטרגיות ביותר בעיניי בסרט הוא שלום שדדי, רועה עזים תימני בן 87 שמתעצב על לבו שאינו יכול לקום ולהצטרף לחיילים הלוחמים בעזה כדבריו "אילו הייתי צעיר הייתי רוצה ללכת להילחם עם החיילים." חשבתי לעצמי, שאלו אמר את הדברים בערבית כשהוא מדבר מדי פעם אל עדר העזים שלו, היינו מתבלבלים ולא מבינים דבר במציאות ההזויה וההולכת ומתהפכת על פנינו בימים אלה ממש. לשאלתו של אבנר את התימני "האם היית רוצה לעשות שלום עם חמאס, עם הפלסטינים?" משיב התימני בנחרצות "אתם חולמים. אל תחלמו על דבר כזה לעולם." המשפט הזה, אני חייב להודות, שלח אותי אל בקבוק העארק הזחלאווי שאני מחזיק לעתות כאלה בהן אני מבקש למחוק ברגע את הכל. ייאוש.

הייאוש עולה לא משום שאין כל תקווה, אלא משום שעתה ברור כי התקווה אם תבוא רק מן החוץ היא תגיע. פגה כל תקווה של מנהיגות שתוביל לשינוי מהפכני. המהפכות העממיות הדמוקרטיות המתרחשות בימים אלה סביבנו הן שישנו את המפה

המזרח תיכונית, ובכל יום נתעורר למזרח-תיכון חדש יותר שבתפריט שלו כבר לא יוגש קוסקוס לשמעון פרס בארמון ברבאט. הדמוקרטיה החדשה הללו לא רק יתבעו זכויות אדם ואזרח ואיכות חיים לאזרחיהם, אלא לראשונה יוכלו לדבר באופן חופשי על שאיפותיהם לשחרור אחיהם הפלסטינים מהכיבוש והשעבוד. כל נייר, כל הסכם וכל מלה שנחתמו בעבר יימחקו כלא היו. מחר יתחיל דיבור חדש והישראלים יצטרכו לבחור – להיות או לחדול.

ואולי אני מגזים – היו שני אנשים בסרט שדיברו במחסום ארז והעניקו לי אשליה, ולו לרגע, שאפשר יהיה לקבל את התיקון גם כאשר הוא יבוא מבחוץ, גם כאשר לא יהיה תיקון יהודי כלל וכלל. הראשון היה נהג משאית ישראלי-ערבי שמוכיל שקי מזון לפרות בעזה ואותם הוא פורק במחסנים אליהם יבואו העזתים להעמיס את המזון לפרותיהם, כדי לגדל חלב ובשר, כדי להזין את תקוות החיים. משפט אחד של אותו נהג שווה את כל הסרט: "איי-אפשר לקיים את הכלכלה הישראלית או הפלסטינית בדרום בלי שיתוף פעולה עם עזה, כולם קשורים בכולם וכסף זו לא הבעיה." שמישהו יתרגם את המשפט הזה לאובמה. הדמות השנייה הייתה אדם חביב עם קוקו, אחד ממפוני צפון רצועת עזה שבנו השתתף באותם רגעים ממש במתקפה הנוראה על עזה. אך רגע לפני כן מחזירים אותנו היוצרים אל זירת המטאדור באחד הרגעים האחרונים של השור המושפל שתש כוחו ואין מי שיגן עליו ועוד סכין ננעצת בצווארו, ואז פייד-אאוט לבן של מוות על מחסום ארז – השור מת באנלוגיה הזאת, אך האם יש תקווה לעזתים הנצורים, המופגזים והמוחרדים? והיא מושמעת דווקא בחדר הביטחון של מחסום ארז מפיו של אותו איש חביב, שמשנע של תנועת המשאיות מישראל לעזה, דובר ערבית רהוטה עם נהגי המשאיות העזתים ומכוון אותם אל סחורותיהם. הוא היחיד בכל טריבונת זירת השוורים הזאת שפונה אל המצלמה ואומר אמת שאיש לא רוצה לשמוע: "אני מכיר את הסוחרים האלה, אני מכיר את שכונותיהם ואת בתיהם בעזה, אני רואה את תמונות ההרס הנורא שאנחנו עושים ואני כואב. יש לי בעיה עם הרעיון הזה של מלחמה סטרילית – לנקות את הרחובות על-ידי הרג אלפי אזרחים כדי שהחיילים יוכלו להגיע ללוחמי הגרילה הפלסטיניים בקלות. נגד גרילה צריך להילחם בגרילה, עם כל הסיכון לקורבנות רבים יותר. חייל שיורה על חייל גרילה יכול לפספס ולפגוע בקיר, אבל פצצה של טונה שמפספסת במאה מטרים הורסת שכונה שלמה. זו תרבות מלחמה אמריקאית, לא שלנו. הנה בני נלחם שם בעזה ואני עוסק כאן בהעברת מזון ותרופות לעזה. מה שנעשה היום בעזה זה לא לפי הנורמות

המוסריות לפיהן גדלתי ולפיהן גידלתי את ילדיי. מה יהיה עם בני כאשר הוא יהפוך להיות אדיש למראה של ילדים מתים?" את השאלה המהדהדת הזאת צריך לשאול כל אב וצריכה לשאול כל אם בכל רגע ורגע בגידולם של ילדיהם ולא רק ברגע בו כבר נשלחו אל שדות הקטל.

הסיום של הסרט מבריק לא פחות מהסרט כולו, ואולי שולח אותנו אל שאלת השאלות של קיומנו והולך ומתערער מבחינה מוסרית – החיבור של דת ולאומיות. בטריונות הסקרנים אנו פוגשים לראשונה בחבורת חרדים דוברי יידיש המפרשנים לעצמם בידיש את המראות המשמחים את ליבם של פצצות הנופלות על עזה. זוהי לדעתי דוגמה מצוינת לא לחיבור הידוע בין משיחיות ציונית-דתית לבין מדינה חילונית-לאומית, אלא לסחף הגדול מפניו הזהיר גרשום שולם, כמו גם איינשטיין ואחרים. הסחף של כל היהודים אל הלאומיות-הדתית, חומר הנפץ עליו יושבים כולנו, או לפחות אלה שאין בכיסם דרכון זר מוכן, ויום אחד יוצת גפרור אחד קטן ונעלה בקול תרועה גדולה השמיימה, כמו קולות השופרות, שהשמיעו חב"דניקים במרכז שדרות, והזעקות בהיגוי מזרחי שבקעו מן הרמקולים על גגו טנק חב"ד: "שמע ישראל אדוני אלוהינו, אדוני אחד". קשה לי, כאדם מאמין (ללא רבנים), להתאפק שלא לומר להם: אלוהים מקיא עליכם ועל השופרות שלכם. עבר זמנכם, לפחות אצלו.

לסיום, תמונה אחת קצרה מאוד שנכנסה בעריכה לא במקרה כמובן; חייל מנסה לנמנם על טנק המרכבה. נים לא נים. עיניו נעצמות ונפקחות חליפות. כמה שהוא רוצה לישון כבר. על מה הוא רוצה לחלוטם? על מה חולמים ישראלים המנסים לנמנם על טנק? ניחוש לא פרוץ: על החופש כמובן. ואני מתכוון לחופש במובן בו דיבר עליו פאנון, כלומר, שחרורו של האסיר והסוהר גם יחד מכבלי הדיכוי. כמה התרחקנו מן החלום הזה? ואולי אנו דווקא הולכים ומתקרבים אליו במזרח התיכון המתחדש. ימים יגידו.



מוחרות, 2011 בימוי: דוד אופק

נסוף
רפיה

נסוף



מותרות, 2011 דוד אופק
האגדה על ניקולאי וחוק השבוע, 2008
המנגליסטים, 2003
ההרוג ה־17, 2003

גבולות האיוולת



פרופ' נעמה שפי

מוותרות הוא הפרפרזה של דוד אופק על מצעד האיוולת של ברברה טוכמן. אורכו הפיזי של המצעד מאה מטרים של מסוע שמעביר סחורות מישראל לרצועת עזה בלחיצת כפתור. עומקו הרעיוני רב יותר. מזה שלושה עשורים נדרש צה"ל להשתחרר מחשיבה מקובעת על לוחמה צבאית, מאורגנת ומסורתית ולהתמודד עם לוחמת גרילה, ומתקשה בכך. ראשי המדינה מסרבים ללמוד. ולכן, מערכת היחסים הכלכלית-חברתית-מדינית עם רצועת עזה נראית כניסיונו של ענק לצוד נמלה. ובמילים ציוריות פחות – כהרעבה של אוכלוסייה גדולה, הרעבה שפירותיה המוסרניים מבאישים למרחוק.

להנחת העבודה של הישראלים שרעב ממריד, יש סימוכין היסטוריים. רעב הוציא לרחובות את האיכרים הצרפתיים ב־1789 ואת חיילי הצאר ב־1917. דוגמאות עדכניות שהעולם הערבי מספק למכביר ב־2011 מלמדות שהיציאה לרחוב היא עניין של שיח פנימי בין נתונים רעבים למנהיגים מושחתים; מדינות זרות משתרבות לעלילה בעיקר כתירוץ קלוש של המנהיגים המודחים, המאשימים את הזרים בליבוי היצרם.

גם תושבי עזה אינם ממהרים לאמץ אל חיקם את הישראלים שמרעיבים אותם ומעדיפים את הנהגתם, כושלת ככל שתהיה. הם מעדיפים גם להכות את היד שסוגרת את המחסום, והמכות כואבות מאוד. תשאלו כל ילד ביישובי עוטף עזה.

מותרות הוא חשיפה של הכאוס השורר סביב מעברי הסחורות קרני וכרם שלום מן הצד הבירוקרטי של המסופים, הצד הישראלי. שלוש שנים עקב אופק אחרי המאבק סביב מעברי הסחורות בין ישראל לעזה, מעברים הפתוחים בקמצנות מפליגה, והוציא תחת ידיו מסמך מטלטל. אילו הפיק את הסרט עם שותף עזתי, יש להניח שהטיפשות והרוע היו בוטים עוד יותר. גם כך, בתום העבודה נותר אופק מותש ומיואש, מתנחם בסנדוויץ' על שולי חומת הגבול.

הסרט מגולל את סיפורה של בירוקרטיה נוקשה המופעלת על ידי פקידים אזרחיים וצבאיים, המפרשים את מדיניות הממשלה ככל העולה על רוחם. מתחת לשרירות מבצבצים סיפורים אנושים של חקלאים שרק רוצים להתפרנס בכבוד, של סוחרים משני צידי הגבול הששים לפעול במשותף ולהוציא את לחמם בלי שיידרשו להביע את דעתם על הדיבורים המתלהמים והמעשים האלימים של מנהיגיהם, וסיפור של קיבוצניק המאמין שבכוחו לחנך את העזתיים.

אופק יצא לעקוב אחר ההיגיון שמנחה את העברת – ובעיקר אי העברת – סחורות מישראל לעזה. שנה לאחר חטיפתו של גלעד שליט עלה החמאס לשלטון בעזה, עניין שהגביר את החשש לשלמו של שליט ולאפשרות להשיבו לישראל. בתגובה הטילה ישראל סגר על רצועת עזה, ובמסגרתו היא שולטת על העברת הסחורות לחבל האויב. הביקורת הפנימית הרפה והגינאי הבינלאומי הקולני לא הניאו את ישראל מצמצום רשימת הסחורות המותרות לכדי משהו שמיליון וחצי איש אינם יכולים לחיות איתו. אירועי המשט התורכי שינו את התמונה, לכאורה. ישראל התחייבה להסיר את הסגר ולהשיב את חייהם של תושבי הרצועה לתקנם. אבל במציאות הכול תלוי במצבי הרוח של הפקידים, ישראלים טובים שהמדינה מינתה לשמור על גבולה. גחמות מכרעות מתי מותר להעביר במבה. טיטולים נחשבים למוצר חיוני, אבל חומרי גלם לייצורם אסורים להעברה. היעדרם של חומרי גלם גרם לסגירתם של 72 אחוזים מכלל המפעלים ברצועה.

רשימה ברורה של האיסורים אינה קיימת. קיימות נוסחאות ורשימות חלקיות, שארגון "גישה" (שנוסד ב־2005 כדי להגן על חופש התנועה של פלסטינים) הצליח לחלץ אך בקושי. אפשרות לייצא מעזה פסולה אף היא למעט מחוות נדירות כמו ייצוא פרחים ותותים. סביר שהמשק הישראלי גוזר קופון גם מן המחווה הזעירה הזו.

הרשעות הייתה גורם דומיננטי בקביעתה של רשימת "המותרות" לפני מה שמכונה "הסרת הסגר" ולאחר מכן. עגלים שיובאו מאוסטרליה בהיתר עוכבו בישראל לאחר שנאסר להעביר בעלי חיים. העדר נכלא אצל מגדל ישראלי, שמנוע מלגדל עדר גדול יותר משלו. רק כעבור שנה הוא נפטר מן האורחים הלא רצויים כשהם מבוגרים מכדי לשמש למאכל. חג הקורבן ששימש עילה למחווה של רצון טוב, הפך את שינוע העגלים הבוגרים לטמטום: כדי להתמודד עם קשיות בשרם היה על החקלאים להזריק להם חומרי ריכוך; אבל אלה, כמה לא מפתיע, אסורים להעברה לרצועה.

אוסף הסתירות הזה אינו יד המקרה. נהפוך הוא. הכול מתוכנן היטב בידי הצבא, שטובי המתמטיקאים שלו חיברו נוסחאות על מלאים, צריכה יומית ועוד כהנה וכהנה משתנים שיקלו על הבירוקרטים הישראליים להחליט מה יעכבו ומתי. ביישובי עוטף עזה, אותם יישובים הלומי קסאמים ופצמ"רים, מצטברות הסחורות המעוכבות עד שפג תוקפן. לבם של המאחסנים, שנהנים מדמי שכירות על השטחים המוקצים לסחורות המבזבזות, נקרע.

הלב מיאן לקבל את שרירותיות ההחלטות גם ביום שבו צפיתי בסרט – בסוף מרץ 2011 – שבמהלכו שוגרו טילים מתקדמים לבאר שבע ולגן יבנה. ערמות של גלילי נייר סואלט שנרקבו במהלך חודשי המתנה ארוכים במחסנים בעוטף עזה סחטו ממני דמעה של עצבים. ההתנהגות הבריונית המעוגנת באידאולוגיה הכורכת את עיכוב הסחורות בשחרורו של גלעד שליט בפרט ובעצירת ההידרדרות הביטחונית בכלל, קוממה אותי. הסחורות שנשחתו עם הזמן ערערו אותי.

סוגיית הסחורות המעוכבות מלמדת עד כמה הסכסוך מוציא מאיזון את המשתתפים בו ומערפל את צלילות מחשבתם. מלכתחילה היה ברור שהפיכת הרצועה לבית כלא גדול תמסגר את ישראל כרודנות אלימה מן הזן הנחות ביותר. גם ההקלה לכאורה אינה משפרת את דימויה של ישראל, ובוודאי שלא את מצבם הקולינרי של תושבי עזה ואת כושר הישרדותם הפיזית. מי שקושרים לעצמם כתרים של נאורות הם גופים מקומיים או בינלאומיים שנוטלים אחריות לתושבים. ארגוני השמאל הבינלאומיים שהימין הישראלי מבקש לקעקע הם גורם אחד. חשוב ממנו הוא הארגון הפנים-פלסטיני שהשכיל לרתום את המצוקה לצרכיו, ארגון החמאס.

החמאס – שפועל בהתאם לכללים שמנחים גופים אידיאולוגיים במדינות אוטוריטריות וליברליות כאחד – נטל אחריות על רווחתם של התושבים גם בעת צרה. חינוך לילדים וסיוע הדדי היו כרטיסי הכניסה שלו לחברה. הלחץ הגובר מבחוץ

הקל עליו לחדור לחברתו שלו. הטענות שפעולותיה האלימות של הזרוע הצבאית הן שגורמות למצוקה לא שינו את המצב בשטח: יש מצוקה, מקצת הארגונים ובכללם הקיצוניים שבחמאס מהלכים אימים על האוכלוסייה הפלסטינית, ועדיין – הדמות הדמונית היא ישראל, שהטילה סגר ומאפשרת למעברי הסחורות המועטים לשמש כלי משחק בידהם של קצינים גחמניים. עם מתאם פעולות זה"ל בשטחים אי אפשר היה לדבר. סוללה של פקידות וקצינים מנעה מאופק לברר אתו ישירות כיצד נקבעת רשימת "המותרות".

הסתירה העמוקה בין הלחץ על הנהגת הרצועה להידבר עם ישראל לבין השתיקה הרועמת של הנהגה הישראלית, הפער בין כוחות השוק הישראליים המבקשים להם זירה לממכר סחורותיהם בעזה ומעוניינים בידיים עובדות זולות מן הרצועה, הם כאין וכאפס לעומת דמות ייחודית אחת בסרט שאופק משרטט ביד אמן.

יואל מרשק, איש קיבוץ גבעת השלושה המכהן כרכו אגף המשימות של התנועה הקיבוצית, תופס את עצמו כמחנך של תושבי רצועת עזה. יש לו אנג'דה רעיונית-חברתית ברורה שאמורה להוביל להתנהגות נאותה של הפלסטינים, ובכללה השבתו של גלעד שליט לחיק משפחתו. הוא מפגין בסמוך למחסום ומצדיק את מדיניות עצירת "המותרות" של ישראל.

אבל למרשק יש גם גבולות של הומניטריות שקבע לעצמו. מסיבה זו הוא פועל להעברתם של 23 אלף זוגות נעליים, וגם לשיגורו של זוג זכרות מן הספארי לגן החיות של עזה. לילדים מגיע הדבר האמיתי ולא חמורים צבועים בפסים. כשהעזתים יראו את האנושיות הישראלית, מאמין מרשק, ינהגו אף הם בלב רחב יותר. גם אותו מביסים הבירוקראטים הישראליים. בצר לו הוא מבקש מנועם שליט, אביו של גלעד, לשכנע את מתאם הפעולות בשטחים שהזכרות כשרות להעברה. לציניות של החיים אין גבול.

שיטת הטיפול התמוהה של מדינת ישראל בהעברת הסחורות היא שיעור מאלף על כישלון הקולוניאליזם כתפיסת עולם. הרעיון הבסיסי העומד מאחורי מדיניות הדלת הנפתחת רק כדי סדק, נועד לקומם את הפלסטינים נגד מנהיגיהם. אבל בתוך המדיניות חבויות גם הגדרות סמויות. האחת, שמעבר לגבול חיים אזרחים שפיצוחים מול הטלוויזיה ושוקולד למריחה לילדיהם הם חלק משגרת יומם. כלומר, הם ממש כמונו ואם ניקח להם דברים שאנחנו אוהבים, אולי יתנהגו כפי שהיינו רוצים ומצפים. ההגדרה הסמויה המוזרה ביותר נוגעת לתפיסת הכלכלה של הישראלים. בעשורים

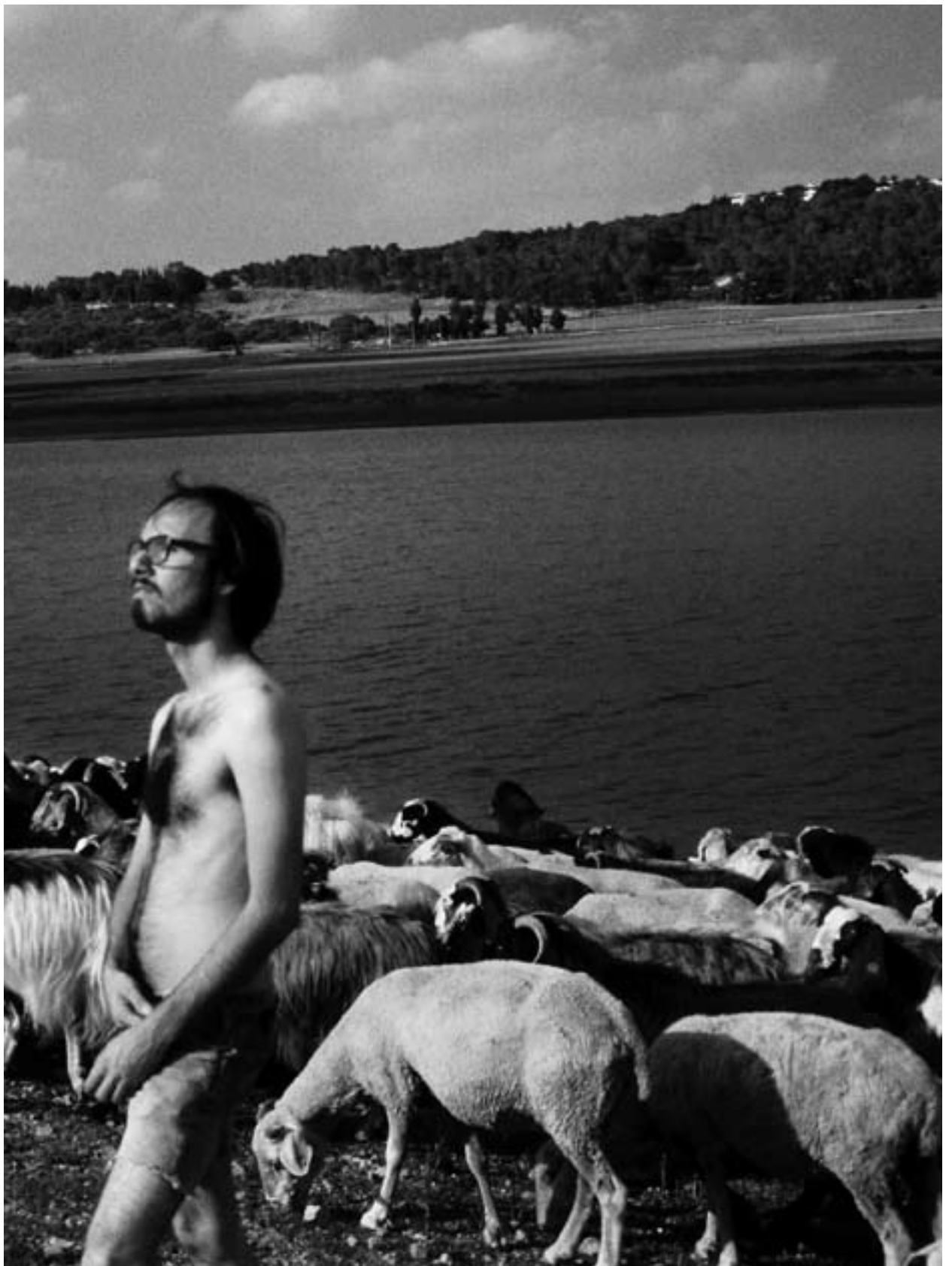
האחרונים של המאה התשע עשרה פנו אחדות ממדינות אירופה לכיבושים באפריקה ובאוקיאניה, בין השאר כדי לגייס בכוח שווקים לסחורותיהן. הסיבה הייתה פשוטה: המהפכה התעשייתית הקנתה יכולות לייצור מוגבר, ואילו המדינות השכנות – יצרניות אף הן – הטילו מכסי מגן שהפכו את הסחר הבינלאומי ללא כדאי.

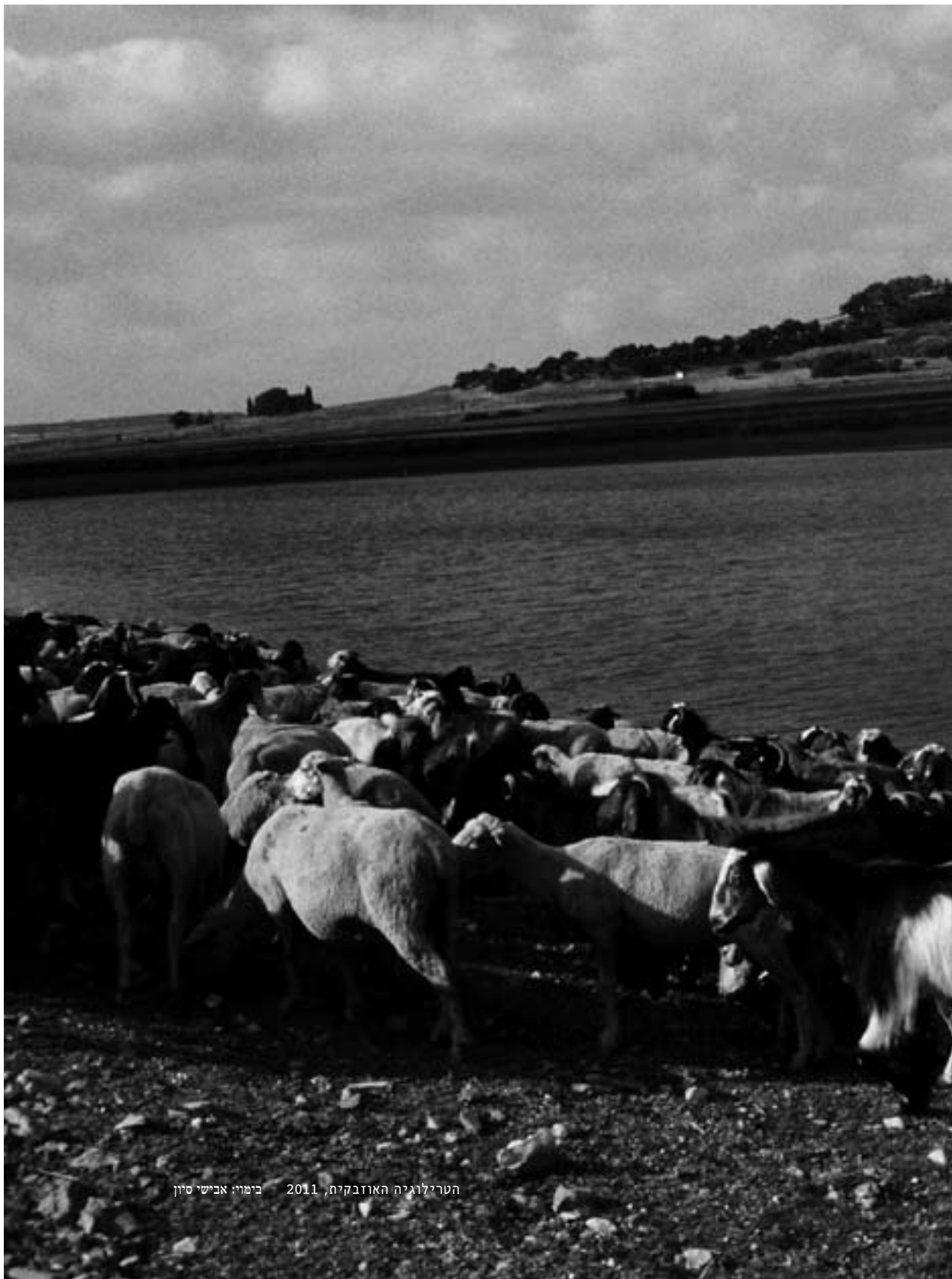
ישראל מנסחת כעת מחדש את חוקי המשחק, חוקים שלפיהם כולם מפסידים. יחסי הגומלין בין ישראל לשטחים הכבושים אפשרו עשרות שנים של רווחים נאים לתעשיינים ולחקלאים ישראלים, ששכרו כוח עבודה פלסטיני זול ומכרו לעניי השטחים את מרכולתם, לעיתים מזומנות את זו שסווגה כסוג ב'. הפלסטינים נהנו מהכנסה זעומה שסיפקה צרכים אלמנטריים. המאכזרים משני הצדדים עשו קופה.

באו האינתיפאדות וטרפו את הקלפים. לפי ההיגיון החדש של ישראל, כולם נדפקים; הישראלים נפגעים בכיסיהם והפלסטינים ברמת חייהם. ישראלים מייבאים או מייצרים את הסחורות שאמורות להגיע לרצועה, אך הללו מעוכבות עד שפג תוקפן. כתוצאה מכך הפלסטינים נשארים ללא סחורות, והישראלים נתקעים עם סחורות שתמורתן משולמת רק כאשר מגיע השלב המסכם של השינוע לשטחים.

בשוליים יש מרוויחים. תושבי עוטף עזה שמשכירים שטחי אחסנה מרוויחים משהו, והמבריחים במנהרות מרוויחים הרבה. מחיריהם של "המותרות" העוברים במנהרות – ובכלל זה בעלי חיים – מאמירים פי כמה יחסית למחירם הריאלי אילו עברו באופן מסודר במסופים, ואילו היו המסופים פתוחים לשינוע מוצרים בכל ימי העבודה ולא יום בודד בשבוע, כפי שקורה למשל במסוף קרני.

המדיניות הנוכחית מלמדת שהקולוניאליזם פוגע בכובשים ובנכבשים כאחד. הכובשים נחושים לחנך את הנכבשים גם במחיר צמצום השוק לסחורותיהם, והנכבשים מתבצרים בעמדותיהם ומתמודדים עם מחסור ועם מחירים מרקיעי שחקים. "עופרת יצוקה", המבצע-מלחמה שיזמה ישראל לאחר שתושביה ספגו בשקט מאות טילי קסאם, הייתה יכולה להניע פעילות משותפת ומבוקרת לבניית חיים סבירים בעזה. בלי מנהרות, עם חומרי בנייה שיסייעו להקמת תשתיות נאותות, עם מסחר. אבל שום דבר ממה שיכול היה להעניק לפלסטינים תחושה של בני אדם לא קרה. להפך, כיפוף גוום רק דוחק אותם לרכון על משגרי טילים חדישים, כאלה שהוברחו במנהרות.





הטרילוגיה האוזבקית, 2011 בימוי: אבישי סיון

הטרילוגיה הארזבקיח, 2011
אבישי סיון
המשוטט, 2010
חוזר, 2010
טלנובלה של קולנוען בהקפאה, 2007-2000
בהקפאה, 2007-2000
אבן, 2000

קולנוע תיעודי כפעולה כירורגית בחיים

על סרטו של אבישי סיון הטריילוגיה האוזבקית



אפרת כורם

יש משהו מן הלא טבעי ב"לעשות קולנוע", זה כמו להתחיל לדבר. גם האקט הזה הוא לא טבעי. זה מאלץ את "המדבר" לצמצם תחושת מלאות ורגש בתבניות של צורת הגייה וקול. זה מסרס. בפעולת הצמצום והפירוק, בריכוז המבט והפנייתו למקום מסוים יש ויתור גדול ומכאיב על כל המבטים שיכולנו להביט על כל המקומות הקיימים, אבל יש גם כוח ומשמעות. מכאן אפשר להתחיל לדעת את העולם. כי מאבדים משהו, החיים שורטים אותנו, משאירים בנו סימן – מסרסים אותנו. אך רק אחרי סירוס ועם הרצון התמידי להתנגד לו אפשר להתחיל לחיות.

פעולת הדיבור "המסרסת" באמנות הקולנוע היא פעולת הפירוק – פירוק השוטים, פירוק הסצנות ואפילו לעיתים פירוק הסרט אם מחלקים אותו לחלקים, אם מכניסים בו מאפיינים פרוזאיים ואפילו ברכטיאניים כמו חלוקה לפרקים, כותרות, כתוביות וכו'. הפירוק נובע מרצון עז לעשות סדר בכאוס שהמציאות מביאה איתה. לפרק ולבנות מחדש, לעשות טרנספורמציה – להעביר את המציאות לחומר. הפירוק הוא הסירוס. הבנייה מחדש ביחידה אחת שהיא הסרט מאפשרת מרחק נכון מהמציאות.

מאפשרת התנגדות לה.

בטריילוגיה האוזבקית של אבישי סיון לחיות ולעשות קולנוע חד הם, זה בדיוק המהלך של לחוות סירוס ולהתנגד לו בו בזמן, להתנגד לו בעזרת מצלמה. ולא רק להתנגד, גם לפרק ולנתח כמעט כל הזמן. אין מנוחה בבית, אין מנוחה לעין. פעולת הפירוק מתחייבת כאן, כדי להבין, כדי להפנות את המבט גם פנימה. מעטים השוטים בהם אנו "נחים" ומביטים בגיבורי הסרט. סיון לא נותן לנו "ליהנות" מהם ו"להירגע" מהמצב הטעון. הוא גם לא מאפשר לנו לחיות בסיפור, סיפור משפחתי עם התחלה, אמצע וסוף. לספר סיפור לינארי, שלם, מגובש אי אפשר. לא כאן. כדי לדעת את המקום של הסובייקט בעולם ולחיות אותו, צריך לפרק כל הזמן, לפרק ולנתח. האם הפירוק מביא גאולה? האם הוא מצליח לגעת ברגש הרוטט, שמתחבא מאחורי כל השוטים של הסרט הזה – הבושה?

בטריילוגיה האוזבקית רק הקולנוע הוא אפשרות לגאולה. גאולה עצמית, חיפוש, ניתוח כירורגי בחיים עצמם תוך התמקדות באישי ביותר – המקור לקיום שלי. ניתוח מכאיב של הגורמים הבונים ומבנים את האגו (הכותרת הפותחת את הסרט היא A Film by Ego) – המשפחה, הבית, דמות האב. אבא. אולי המילה הראשונה שנהגית ע"י ילדים, אלה המרגישים ביתר שאת את הקושי להגות את שתי האותיות הראשונות באלף בית העברי. א ב א.

2. NO. - מה זה אבא? מהגר

החלק השני של הסרט נפתח בשוט שסוקר מלמעלה את גבו של אביו. האב, הוא בראש וראשונה מהגר. גם סיון עצמו מהגר, מהגר בתל אביב, את זה ראינו בחלק הראשון של הסרט. תחושות הזרות והניכור, שלמעשה מסוות את הבושה, הן הירושה שאותה העביר האב לבנו.

הגירה יכולה להיות דו כיוונית, הגירה ממקום והגירה למקום. מהגר מאיפה?, אולי הוא מהגר לאנשהו? בכל מקרה, אנחנו מבינים: המקור שלי אינו כאן, אומר סיון, אני מחפש אותו על גבו של אבי, תרתי משמע. המבט על הגב הכפוף מעל השולחן הוא כמו מבט על מפה גיאוגרפית, סקירה של מפה, של מחוזות אחרים. איך אני יכול לזהות את עצמי? דרך מבט על גבו של אבי.

על רצף פעולות יומיומיות של אביו: קימה בבוקר, שטיפת פנים, תפילה והכנת סנדביצ'ים – אנחנו מגלים את המבט הצמא של הבן המתבונן באביו לתפוס הכול.

קולו אינו נשמע. כאילו מתוך החשש שהווייס אובר (שהיה משמעותי בחלק הפותח את הסרט) ישתלט על פעולות בנאליות, נבראת צורה של קולנוע – אותיות ומילים. אנו קוראים בכתוביות המלוות את השוטים הקצובים ו"ממהרים לגלות מחדש" בעזרת המצלמה את אותה דמות ידועה ומוכרת. המבט דרך מצלמה והמילים המלוות אותו נותנים לדמות ולתיעוד אותה משמעות מחדש. אט אט, תוך כדי פירוק הפעולות והסיטואציות היומיומיות, אנחנו נחשפים לדמות המהגר, שבה בעת מהגר גם מהפונקציה והתפקיד שהוא אמור למלא – הפוויציה שלו כאב משפחה, אל עצמו כאינדיבידואל שנעקר מביתו וממולדתו, ואל המחשכים הפנימיים שלו: האימה, הפחד, חרדת הנטישה, חרדת הנבגדות והכישוף הנשי שעושה לו אשתו. סיון משוטט איתנו, תוך כדי פירוק אינטנסיבי של המבט שלו על אביו, ומחפש בו את האיש הפרטי שאמור להיות המקור שלו עם הפחד להכיר את המקור מול הפחד להיות ללא מקור: חלמתי בלילה שאבא מת, התבוננתי בגופה שלו ממושכות, חשבת ברשעות שטוב שהוא מת, כי לא הצלחתי להבין את החיים שלו, והמות נראה לי פיתרון טוב עבורו. הפכתי עצוב, רציתי להכיר אותו יותר. בחלום שמרתי על הגופה של אבא, עד שיואילו בטובם המהוגנים הדתיים, המקשרים עצמם לאלוהים ולצינורות ההגינה האנושית, לבוא ולקבור את אבי, אף אחד לא הגיע.

החלום הזה שמגלם בתוכו משאלת לב ורגשות אשם, מתאר את החרדה להיות אדם הראשון. אדם הראשון, עם ה' הידיעה לפני המילה ראשון. כי לא מדובר בהאדם הראשון. אלא באדם שנגזר עליו להיות הראשון, משום שלא הכיר את אביו, את מקורו. בזה לכותרת ספרו האחרון של הסופר והפילוסוף אלבר קאמי אדם הראשון, שמצא את מותו בעודו כותב את אותו ספר. קורמרי, גיבור הספר, עומד מול קבר אביו, שאותו לא הכיר מימיו (אביו שהיה אף הוא מהגר, נהרג במלחמה בטרם נולד), ומחשב כי בזמן זה הוא מבוגר יותר משהיה אביו במותו. תחושת הניכור נוכח העובדה כי הוא מבוגר מאביו, שלא הכיר, מחוללת את קיומו "קסר המקור" של אותו גיבור, כפי שמגלה לנו הספר. תחושת הניכור והתלישות בחלומו של סיון מזכירה מאוד את חוויית אדם הראשון של דמות נוספת של קאמי, מרסו גיבור הספר הזר. סיפורו נפתח במות אמו, ובמילים לקוניות הוא מעיד: "היום מתה אימא. ואולי אתמול, אני לא יודע. קיבלתי מברק מהמעון: 'אמך נפטרה. הלוויה מחר, בכבוד רב' אי אפשר להבין מזה כלום. אולי

זה היה אתמול.”

גם אמו של האב מתה. מאז הוא אינו הולך לים: “פעם אבא היה הולך לבדו לים, לוקח תיק קטן ועולה על אוטובוס, הרשים אותי שהוא הולך לים לבדו, בעוד שאחרים עושים זאת עם משפחותיהם, יום אחד הוא הפסיק ללכת לים, אימא שלו מתה, אוזבקיסטן מתה” הקשר למולדת נקרע עם מות האם ומתקיימת תלישות אינסופית, חוסר באחיוזה. גם במציאות.

וכך מהאקט העצמאי – ללכת לים לבדו, אנו מגלים אדם תלוי החווה אי נחת. אדם שאינו יכול לישון לבדו. כשאשתו אינה בבית, הוא מחפש פינה בבית אחר. אדם שחושש להיות לבדו, להיות נבגד, חושש ממבטם של אלה השייכים למולדת שאיננה – אנשי בית הכנסת הבוכרי, שהרי אחד מהם סיפר לו כי ראה את אשתו עם גבר אחר. כך הוא מספר בבוכרית לאשתו בשעת ארוחת הערב המשפחתית.

“דבר בעברית! הוא (הבן רדי) רוצה לשמוע למה” אומרת האישה המואשמת בבגידה. כל המשפחה מושפעת ולוקחת חלק בסיוטיו של האב “מה אתה מזיין במוח?” מטיח בפניו רדי הבן, האב עונה כאילו התעורר מחלום “מה?” לרגע ההטחה הזו לא ברורה, אני בספק אם כך היה מדבר אל אביו שם באוזבקיסטן. “אתה יודע מי זה? מי החברים המסריחים שלך?!” ממשיך רדי. “אני רוצה לדעת מה אתה עושה”, אומר בהזדמנות אחרת סיון לאביו, כשהוא תופס אותו מחכה לאמו בכניסה לבניין. אורב לה. מחכה שהיא תחזור.

המצלמה אינה רק מתבוננת, אינה מתקיימת כעדות אילמת. המצלמה ואקט התיעוד הם חלק פעיל במה שקורה בבית. הבנים פונים לאביהם, וגם האב פונה לבנים. “אתה מחר בבית?” הוא שואל “בוא אני ואתה נפתח חנות. רוצה? חנות צילומים”, הוא מנסה להתקרב לטריטוריה של בנו. “עכשיו תתחיל להשלים בינינו...” האב מבקש ממנו להתערב: “אני מוכן לתת לה הכול... אני מבקש ממך, אנחנו לא אנשים זרים... ההשפעה שלך גדולה”

משפחה ללא נחת, אומר לנו סיון. גלות ללא סוף. לא רק באור יהודה, כשברקע המקהלה הבוכרית של אנשי הבית כנסת. גלות גם בתל אביב.

No. 3 - הסובייקט: אוזבקי בתל אביב,

בוכרי באור יהודה

לסובייקט יש קול שמרעיד את כל השוטים של החיים בתל אביב. הוא שונא את תל אביב. אבל עדיין, יש בה שיח דינאמי, קצבי ועכשווי של אמנות. ומה עוד יש בה, בתל אביב? עכשיו המצלמה מתפקדת כמו מכונת ירייה. שוטים ועוד שוטים, עם מוסיקה וחיים משל עצמם, שמתכופפים לקולו החזק של הסובייקט. התהליך הושלם – לא רק מילים בכתוביות, עכשיו יש גם קול. מתחילים לדבר. להיות עצמאיים.

אור יהודה ברקע. האומנם? הכאב עבר עכשיו ממקום אחד למשנהו, גם גיאוגרפית. הכאבים עכשיו בכליה. המצלמה עוברת לידיה של דינה, האחות הגדולה. אולי היא תאיר משהו ותפורר איזו אבן של כאב שהתמקמה רחוק ממבטה הנוקב של העין, של המצלמה.

הכאב הוא הבושה, בושה במקור שלך. בלתי אפשרי לברוח ממנו, אפשר לברר אותו בעת שהמציאות מקבלת צורה של הפסקה – באשפוז בבית החולים. גם דינה לא גאה להיות בוכרית. "לא סתם כולם שונאים בוכרים", היא אומרת. סיון מתפלא על כך. "גם את שונאת בוכרים?" הוא חשב שה"מחלה" היא רק שלו. ושוב תנועה במרחב העירוני, הפעם על אופנוע או אופניים, בדומה לתנועת האופנוע בסרט Amsterdam global village (ואן דר קיוקן), שבו המהגר המרוקאי מקיף את העיר על אופנוע, מנסה לגלות אותה, לטעום את החופש שלה עם התנועה החזקה של האופנוע. הוא מנסה להבין את המהגר שבו. שם הגירה שווה חופש. ובסרט הזה?

בניגוד לסצנות אור יהודה בחלק הראשון של הסרט, שבהן השוטים בנו והבנו מחדש את דמות האב המוכר-זר. בתל אביב אין כמעט סצנות, כל סצנה יכולה להיקטע באמצע תנועה או באמצע משפט. ניכר כי הכול מפורק. הכול בחיפוש תמידי. מי הסובייקט? כמה רחוק צריך ללכת מאור יהודה כדי להיות סובייקט? מדוע הסצנות "השלמות" הן סצנות שמתקשרות אוטומטית לאור יהודה או למה שהיא מביאה אֶתה – למשפחה? שלוש סצנות "שלמות" יש בפרק הזה. ככולן יש נשים: האם, האחות והאישה. נשים מצלמות בעצמן או מגיבות למתרחש. לעיתים מוכיחות ולעיתים מביאות אתן נחמה.

אצבעות עדינות בפריים, על אחת מהן טבעת דקה, כמו טבעת נישואין. האצבעות מלטפות (מאיימות?) את העדשה. רק הן קיימת כרגע ברקע השיחה. הן שייכות לְהיא (האישה) "היא אמרה לי שהיא בקטע של ילדים, בלגנים וזה"

ממה בנוי הסובייקט? כרגע הוא אינו נאמן למקור. הוא רחוק ממנו ומנסה לפרק את עצמו. ומה יש שם בחיים בתל אביב? אפשרות לתנועה, חברי ילדות שנותנים עבודה, כאבים בכליה, האישה ועיסוק בשם. מה עדיף? סינן או סינונוב? או אולי סינונוב? יש משהו בגרסה הציונית של סינונוב (סינן) משהו בעל הוד והדר שאינם תואמים את תחושת הסובייקט. "אני נבוך להיות אני".

יש את הבחילה. בחילה כשמגיעים הביתה. מה יותר טבעי מזה? להביט בהורים שלך ולהתבייש בהם? לקבל בחילה מלהיות קרוב אליהם? הבחילה שומרת עלינו, בלעדיה ובלעדי הבושה היינו נטמעים בהורים שלנו ולא היינו יכולים להיבדל כדי להיות סובייקטים. ללא הבחילה לא היו פרק שני ושלישי לסרט הזה. לא הייתה טרילוגיה ולא היה ההמשך, אפילו אם המשך הוא לחזור אחורה או להגיע לסוף, לבית הקברות של החלק השלישי. (No. 1 קורא לו סינן).

אבל תל אביב וכל מה שהיא מביאה אתה אינה נותנת מנוח. יש דבר בסיסי שחסר כך, אומרת האישה, אחריות. אולי היא בעצם מדברת על הקשר ביניהם? זה משפיע, ההטחה הזו שלה, זה ממלא ברגשי אשמה. זה מאיץ ללכת אחורה, לבדוק את המקור. התרבות שלנו הפריעה להם להיות בוכרים" אומר סינן לאחיו.

No. 1 - טבאל'ה בוא ללונה פארק באוזבקיסטן

באוזבקיסטן לסבא קשה לנשום, מדי פעם הוא חייב לעשות אינהלציה. זעקות שבר בוקעות מגרוננו, בבית הקברות ידו מצביעה על קבר, קבר. כל מקורותיו מתחת לאדמה: אבא, אמא, דודה, אח, אחות. "לאיפה הם הלכו?" הוא בוכה. הוא היה הבעל המושלם כביכול, בנה במו ידיו בית גדול למשפחתו, אך היה שתיין, מכה, היכה את אשתו. "עם הרבה זיכרונות מרים" אומרת הדודה, כך היא זוכרת את אביה, אבל יחד עם זאת היא מטפלת בו בזקנתו.

באוזבקיסטן אפשר לעשות דברים שלא ניתן בתל אביב – אפשר לחלוק חדר עם סבא. לרוקן מיניבר מלא באלכוהול. לדעת בן כמה סבא ואפילו לעלות אתו על גלגל ענק, ולהיתקע שם.

נתקעים על גלגל ענק בלונה פארק. צחוק מהול בפחד ושחרור, להיות שם בגובה הזה, רק הרוח מזיזה לאט את המושב התקוע. כולם צוחקים. על סאונד הצחוק שוט בתנועה של כל המקורות הקבורים בבית הקברות – בית המקורות. שם המקור, שם גם הסוף. השוט נע על תמונות פניהם של המתים, מקיף אותם. כמו שוט הזיכרונות

המוקדמים של גווידו בשמונה וחצי של פליני – שוט נע על פניהם וגופם של יצירי זיכרון הילדות כשהם ישנים והסבתא שומרת את הלילה.

”מי הרס לכם את החיים פה? למה יצאתם מפה?” מתרגמת האם את אחת המקומיות המזהה את סיון כאיטלקי או כספרדי דווקא. אין תשובה על השאלה מדוע עזבו את המולדת. הדבר כל כך מובן מאליו שאין עליו תשובה. באוובקיסטן לא מזהים אותם כאוובקים. ”אני אוובקי, מישראל” אומר סיון לבחור שמנסה לתת לו לאכול תבשיל בשרי, סיון מתנגד. הוא צמחוני, הוא מנסה להסביר. מי שמע על אוובקי צמחוני? אומרת לו אמו. רק אשכנזים הם צמחונים.

”למה באתי? הייתי נשאר, בבית יותר טוב לי” אומר סבא בעייפותו, הוא משתין על אדמת המולדת. סיון מצלם גם את זה. ספק אם סבא היה משתין כך באמצע הרחוב בארץ. באוובקיסטן מותר, היא שלו. שוטים על חתונה מקומית מציפים שאלות על זוגיות ואהבה, אין להן מקום באוובקיסטן. צריך לחזור הביתה, להתאשפז, הכליה עוד מציקה, ולשמוע מאימא שצריך לגור בבית עם ההורים גם בגיל 32 גם בגיל 40. ”אני הייתי מפריעה לך?”. לשמוע ממנה שהיא התחננה ללא אהבה, זה לא מונע ממנה לשאול: ”למה שלא תתחנני?” אולי המריבות הבלתי פוסקות בין ההורים הן שמונעות ממנו להתחנן, סיון שואל. אמו מסכימה איתו. ומה עם הבושה בשל היותו בוכרי? אמו לא מתפלאת, היא טוענת שזה בגלל האשכנזים. איך אפשר שלא לחוש בושה כשכולם אשכנזים מסביב? אמו לא מתגעגעת לאוובקיסטן, ”הפכתי להיות ישראלית אירופאית יותר”. סיון סוגר את הסרט בתנועה על האופנוע ברחבי תל אביב. הוא לא לבד. זוג קסדות סוגר את הסרט, אולי יש סיכוי להבריא? אולי יש סיכוי לאהבה?

הסרט מסתיים בתנועה. מבחינה תמטית, הסרט כולו תנועה: הפרק הראשון הוא האחרון (No 3), והאחרון – ראשון (No 1). הליכה במעגל לעתיד ולעבר. הווה בחיפוש תמידי, חיפוש בעזרת מצלמה. ”ככל שהסרט אוטוביוגרפי יותר כך הוא אוניברסאלי” כתב פעם פדריקו פליני. הטריילוגיה האוובקית היא יצירה אוטוביוגרפית שמאפשרת שכתוב תמידי של עצמה תוך כדי תנועה בין הזמנים. תוך כדי בדיקה ומבט על המרכיבים הרשומים של חיינו, שלעיתים מעוררים בנו בחילה. במקום הזה המצלמה, התייעוד ורק הקולנוע, על כל האפשרויות שבו, יכולים לגעת.

¹ היא יוצרת, עובדת על הפיצ'ר הראשון שלה. בוגרת המחלקה לקולנוע ולטלוויזיה במכללת ספיר.



גיפסי דייווי, 2011 בימור: רחל לאה ג'ונס



ג'יפסי דייווי, 2011
החל לאה ג'ונס
אשכנז, 2007
500 דונם על הירח, 2002

פיוס בשנת האפס

על סרטה של רחל לאה ג'ונס ג'יפסי דייווי



שמוליק דובדבני

”מי שמת – מת, ומי שאיננו – איננו”. המשפט הזה, שאומר אב ביובש בפני מצלמתה של בתו, מוביל את סרטה התיעודי האישי של רחל לאה ג'ונס, ג'יפסי דייווי.

האב הוא דייוויד ג'ונס, נגן פלמנקו אמריקאי, ששינה את שמו לדוויד סרווה, ומתגורר היום במדריד. המתעדת היא רייצ'ל, בתו מאשתו השלישית, ג'ודי. דייוויד וג'ודי נפגשו בניו-יורק, עקרו לברקלי, קליפורניה, ושם נולדה רייצ'ל. הם היו ”הגירסה הבהמיינית של רוברט דפורד וברברה סטרייסנד”, אומרת הבת על הוריה, ומתייחסת, אולי שלא במודע, לסרטם המשותף של דפורד וסטרייסנד כך היינו (סידני פולאק, 1973), המביא את סיפור אהבתם של פעילה מרקסיסטית יהודייה וצעיר נאספי בעל שאיפות ספרותיות, שנפרש על פני שלושה עשורים. בגרסת הוריה של ג'ונס, מדובר ברקדנית חובבת ומוזיקאי מקצועי, שהתאהבו בפלמנקו.

בהדרגה נחשף בפנינו דיוקנו של אדם שנישא לחמש נשים ועזב ארבע מהן. נגן גיטרה בן להורים מאלבמה שהתאהב נואשות בפלמנקו, ושמפגש גורלי עם אחד

מגדולי אמני הגיטרה בספרד – שינה את חייו וקבע את ייעודו. דייוויד ג'ונס נהפך לדויד סרווה, ונחשב בספרד לאחד מיורשיו של האיש שאותו העריץ. סיפורו אף הונצח בשיר של להקת "קאונטינג קרואז", "Mr. Jones and Me", שהוא אודות בנו הבכור מרטיין, אחיה של הבמאית.

הסרט נפתח בנקודת זמן שרירותית לכאורה: לפני עשר שנים נודע לבמאית כי אביה עבר תאונה, שבה שבר את האגן ואת פרק כף היד, דבר שהעמיד בספק את יכולתו לשוב ולנגן. תשעה חודשים מאוחר יותר, אחרי החלמתו, מצטרפת אליו רייצ'ל לקונצרט בהודו. במהלך הביקור בקולקטה הוא ובת זוגו הנוכחית, קלרה מאמצים תינוקת, נאנדי – תמונה משפחתית אידילית שממנה יצאה הבת לפצח את חידת אביה. מהו ה"רוזבאד" שגורם לו בכל פעם לקום ולעזוב?

"מי שאיננו – איננו". אבל רייצ'ל מסרבת להניח ל"מי שאיננו". מי שאיננו הוא הלוא חלק מזהותה, עברה, ואולי גם עתידה. האם היא מבקשת להיטיב להכיר את האיש שעזב את אמה ואותה בהיותה תינוקת, לטובת אישה אחרת? להבין את מניעיו? להכריח אותו להתמודד עם תוצאות נטישתו? לגרום לו לבקש סליחה על הצער והכאב שגרם לה ולאמה? ואולי היא רוצה לנקום בו דרך הסרט, בשמן של האימהות החד-הוריות הצעירות שהותיר מאחור, כפי שהיא מגדירה את עצמה ביחס למעשה תיעוד אביה: "בת, בת 30, חמושה במצלמה ומוכנה למלחמה".

ואולי מה שמניע אותה הוא רגש אשמה. התחושה, שאם לא הייתה נולדת – אפשר שהאב מעולם לא היה עוזב את אמה. רגש אשמה זה החל לקנן בה בהיותה בת עשר. אז העדיפה לספר לחבריה שאביה מת, אך, כדבריה, לא ציינה באוזניהם שהיא זו ש"הרגה" אותו. ומה תפקידה של המצלמה במעשה התיעוד הזה? לשמש בעבור רייצ'ל שלדת מגן? לאפשר את יצירת הקשר המחודש עמו בחסות העדשה? לכונן אינטימיות מתוכת? לחלץ ממנו וידי פומבי?

דייוויד משתמש בגיטרה כבחומה בצורה, כמעט לא מניח אותה מידו לרגע, בדיוק כפי שבתו רייצ'ל מסתרת מאחורי המצלמה. השיחה עם האב לעולם לא נהפכת לעימות, לדרמה רגשנית. קשה לזהות רגש בפניו של דייוויד ג'ונס – האיש בעל השם הכה אמריקאי שהמציא את עצמו מחדש והפך לאחד מנגני הגיטרה הנחשבים בספרד, בן ליצאי אלבמה שהחליף את שורשיו ב"זוג מגפיים שאולים מאנדלוסיה". כיצד ניתן לחפש אחר שורשים אצל צועני? איך לדבר על העבר עם מי שמתכחש לו בשיטיות? במישור האחד, זהו מסע אדיפאלי של בת אל אביה. בת שמבקשת לשוב אל

אביה, אל התא המשפחתי שהתפרק ברגע שהאב עזב אותו בחטף, אחרי שבישר לאמה שהשמועות שהגיעו אליה נכונות, ושהוא אכן מאוהב באחרת. הבמאית היא עתה בגיל שבו היה הוא בעת שעזב אותה, חיה בזוגיות ובעצמה אם לבת. היא מתבוננת בו ובקלרה, "אישה מספר 5", ובאמצעות המצלמה מבקשת אולי לשחזר את חוויית המשפחה שמעולם לא היתה לה.

זהו מסע אל "שנת האפס" – מושג ששב וחוזר בסרט בהקשרים שונים. בעבור דייוויד ג'ונס זוהי השנה בה עזב את קליפורניה לטובת ספרד. שם, בעיירה האנדלוסית מורון דה לה פרונטרה, הוא מתוודע אל נגן הגיטרה, דייגו דל גסטור – האב המיתולוגי, שמכריו על דייוויד הצעיר כעל מי שדם צועני זורם בעורקיו, ואז, באקט סימבולי, מעביר לו את הגיטרה שלו, ובכך כמו מכונן אותו כ"בנו".

אבל המסע בעקבות האב הוא גם מסע בעקבות אם – נשותיו האחרות של דייוויד, שכל אחת מהן הרתה לו ונעזבה על ידו. ג'ונס מציגה כל אחת מהן בשמה, וליד השם מספר – 3, 4, 5 – המייצג את מקומה של האישה בזוגיות עם דייוויד. כאילו כדי להדגיש שהנשים הללו לא היו בעבורו אלא מספר. נשים שטעו לחשוב כי הקשר איתו יהיה לנצח, אך מהר מאוד, מוקדם מדי אחרי ההתאהבות והנישואים, חוו את תחושת הנטישה וההשפלה.

השאלה הראשונה שהיא שואלת כל אחת מהן היא על הזיכרון הראשון שלה מדייוויד ג'ונס. אבל השאלה הזו מעלה תהייה – האם אין לנשים האלה קיום לפני שהוא נעשה נוכח בחייהן? הגדרתן של הנשים על פי "מספרן" בחייו והצבתן כאובייקט מיני, כמי שפותרו על ידי דייוויד או הלכו שולל בעקבות מראהו – מעצבות את יחסו של הצופה כלפי הדמות החידתית שבמרכז הסרט. בעל סדרתי, שזנח כל אחת מהן בתורה, והותיר אותה פגועה.

יתר על כן, דומה שהנשים בחייו מעוצבות על ידו ומשחקות למענו. תכליתן, כך נראה, היא לנקוש בעקביהן בקצב הפלמנקו, לצלילי הגיטרה שהוא מנגן עליה. הן חלק מ"מופע". לעיתים, כמו במקרה של מלורי, אשתו הראשונה – נתבעות אך מסרבות להתחזות לצועניות. האם הנשים בחייו הן קורבן של אמנות? "פלמנקו הוא שמו של הדבר שלקח אותו", אומר מרטין, בנו הבכור. האם גם דייוויד קורבן של אמנותו? של הבחירה שעשה, חמישים שנה קודם לסרט?

אבל רייצ'ל מסרבת להיות חלק מ"נרטיב הקורבן". המצלמה היא כלי שבאמצעותו היא מבקשת לייצר שליטה, כוח, עמדה במערך של עימות מסתמן עם אביה. הסרט

שהיא עושה, כדרכם של "I movies" רבים, בארץ ובעולם, הוא אמצעי להעניק לחייה מבנה ומשמעות. למקם את עצמה במסגרת רצף של נשים, ביניהן אמה, שנעזבו על ידי אביה. באופן סימבולי, היא זו שקובעת את "הסדר החדש". לא סדרה ליניארית של ספרות – 1, 2, 3 וכו' – אלא סדר חלופי שנקבע על ידה. כזה שמתחיל ב"אישה מספר 3", ומשם נע קדימה ואחורה, כפי שהיא, הבמאית, המספרת של סיפור חייה וחייה, קובעת.

המסע מוביל את רייצ'ל אל המקום והרגע שבהם "נולד" דייוויד מחדש, אל נקודת ההתחלה של זהותו הנוכחית, אל העיירה מורון דה לה פרונטרה. כאשר האב ובתו מהלכים בסמטאותיה של העיירה הציורית, נדמה כי לפנינו רגע השיא, ה"showdown", במערבון ספגטי, שבו מתעמתים בפעם האחרונה "הגיבור הטוב" ו"האישה הרע". התוכנית המקורית הייתה שהבת תצלם את האב מהלך לכדו, אבל הוא מתעקש שהיא תלך לצדו. במקום קונפליקט – לפנינו תמונה הרמונית כמעט.

מדוע מתעקשת רייצ'ל להביא אותו אל המקום הזה? לכאורה, זהו המודל המיתי של מעשה ההקרבה. האב מובל על ידי בתו אל מקום הפולחן, שם הוא עתיד "לשלם" על "חטאו", על שבחר בגיטרה כבתו המועדפת ובפלמנקו – כאהבתו האמיתית. אבל במקום להניף מאכלת, רייצ'ל מעניקה לו מעטפה ישנה ובה מכתב כתוב בכתב ידו. כמו ה"דאוס אקס מכינה" המוכר מהטרגדיה היוונית – מופיע המכתב הזה ברגע האחרון, כדי לשנות את מצב העניינים. במקום נקמה – פיוס והשלמה. במקום סגירת חשבונות כואבת – בסיס של התחלה חדשה.

מאוחר יותר האב קורא במכתב. "אתה מזהה אותו (את האיש שכתב אותו)?" חוקרת רייצ'ל. "לא", עונה לה דייוויד קצרות, "אבל הוא נשמע כמו טמבל". את המכתב הוא שלה, כמעט חמישים שנה קודם לכן, לאשתו הראשונה, אמו של מרטין, מלורי. הוא סיפר בו על פגישתו הראשונה עם דייגו דל גסטור, ועל ההתרגשות שאחזה בו. תגובתה של מלורי הותירה בו פצע שממשיך לצרוב גם היום. פתאום מסתבר, שהמסע אל "שנת האפס" – תכליתו גאולה. לא להעניש את האב, אלא להתפייס עמו. זהו הרגע שבו רייצ'ל עצמה כמו נולדת מחדש, לא כ"נוקמת" בשם אמה, אלא כבת וכאישה.

סופו של הסרט סוגר מעגלים של אשמה. אשמה של בת (רייצ'ל) כלפי אמה, ואשמה של אב כלפי בתו, סיבל – בתו מאשתו השנייה, מריה, שנמסרה לאימוץ בעודה תינוקת ואשר אליה מתייחס הציטוט שבפתח רשימה זו. בדיעבד מסתבר,

שהסרט מבקש להניח לעבר, ולצפות אל עבר העתיד. תמונת האב, בעת ביקורו בתל אביב, משחק עם נכדתו התינוקת, בתה של רייצ'ל, מאפשרת לבמאית לשחזר את הדימוי המשפחתי האבוד, שהמסע שלה בעקבות אביה מבטא את הכמיהה אליו. הסרט נפתח במכתב שמקריאה ג'ודי (אשתו השלישית, אמה של רייצ'ל), שמעולם לא נשלח, ובו היא מאשימה את דייוויד בחוסר עניין, חוסר אכפתיות וחוסר אחריות כלפי הילדה שהשאיר מאחור. הוא מסתיים כאשר ג'ודי מוציאה מהמחסן שבביתה כרזה ישנה ממוסגרת ממופע שהעלה אביו הסימבולי של דייוויד, דייגו דל גסטור, ותולה אותה על הקיר. עבר, הווה ועתיד, נרטיב נשי ואדיפאלי, פיוס ואשמה – נפגשים ומשתלבים ברגע הפשוט הזה. ג'יפסי דייווי מצא לו מקום של קבע, לפחות בלבה של בתו.

ד"ר שמוליק דובדבני הוא חוקר ומרצה לקולנוע באוניברסיטת תל אביב, בביה"ס לקולנוע ולטלוויזיה ע"ש סם שפיגל ובסמינר הקיבוצים. כמו כן משמש כמבקר הקולנוע של אתר ynet. תחומי מחקריו הם הקולנוע התיעודי והקולנוע הישראלי. ספרו, *גוף ראשון, מצלמה*, על הקולנוע התיעודי האישי בישראל, ראה אור בשנת 2010 בהוצאת כתר.



שפה אחת ודברים אחדים, 2011 בימוי: נורית אביב



לשעבר את האתניות

על שפה אחת ודברים אחדים של נורית אביב



יעל שנקר

ב־1874 תרגם יצחק סלקינסון, את אותלו לעברית. סלקינסון, יהודי משכיל שהתנצר ותרגם בין השאר גם את הברית החדשה לעברית, עורר אצל סופרי ההשכלה העברית תחושות של אי נוחות, אולם תרגומו לאותלו עורר גם שמחה אידאולוגית גדולה. בפתח דבר לתרגום שנקרא אית'אל הכושי כתב פריץ סמולנסקין את הדברים הבאים:

נקמות נעשה היום בהבריטאנים. המה לקחו את כתבי קדשנו ויעשו בהם כאדם העושה בשלו, העתיקום, פיזרום לכל קצוות הארץ כמו להם המה, וגם אנחנו נשלם להם היום פעולתם אל חיקם, כי ניקח את הספרים היקרים בעיניהם ככתבי הקודש, את חזיונות־שקספיר, ונביאים לאוצר שפת קודשנו, ואם לא מתוקה הנקמה הזאת!?

תרגום כפי שעולה מן הדברים של סמולנסקין הוא לא רק מעשה ספרותי. לתרגם לעברית משפות אחרות יכול להיות גם כמעשה של נקמה. לתרגם עברית לשפות אחרות על פי סמולנסקין, יכול להיות מעשה אלים של ניכוס.

1

שמעון זנדבנק, "שירה ותרגום שירה: המסלולים המקבילים" לשוננו 64, התסט"ב, 2002, עמ' 94-95.

לא רק הזמן מפריד בין תפיסת התרגום של סמולנסקין לדבריהם של המתרגמים הדוברים בסרטה של נורית אביב, שפה אחת ודברים אחדים. העברית עצמה, הנוכחות שלה, המדוברת, הנקראת, או הנכתבת, מפרידה בין מה שעולה מן הדברים של סלקינסון לסרט. הסרט של נורית אביב הוא סרט שמספר סיפור הפוך לגמרי, לא רק שאין בו מן החרדה או הכעס על השימוש בעברית בידי מי שלא נולדו לאתניות שהיא לכאורה מסמנת, אלא שהתרגום עצמו יכול לאפשר אופציות פוליטיות מורכבות ומעניינות. לתרגם את הספרות שנכתבה בעברית, המשנה, התנ"ך, חנוך לוין או דליה רביקוביץ, לגרמנית, לרוסית, לערבית או לצרפתית, זהו לא רק מעשה שנועד להכיר את "הישראליות" או "היהודיות" למי שחיים מחוץ לגבולותיה, אלא בזימנית לערער על גבולותיה של הלאומיות שקושרת ביניהן לבין העברית. לתרגם לערבית את חנוך לוין למשל, כפי שעולה מדבריו של המשורר עלא חליחל בסרט, יכול להיות מעשה פוליטי, פוסט-לאומי, כזה שמאפשר לקוראי הערבית לא רק אזרחות שמוטלת בספק, מחוץ לגבולותיה של העברית, אלא ערעור על אותו ספק עצמו, התרסה כנגדו, והטלת ספק אחר, כזה החותר תחת הטוטליטריות היהודית של הישראליות.

אולם דווקא בשל אותו ספק שחודר דרך קולם של חלק מן הדוברים בסרט, נראה כי במובנים רבים המושא של הסרט אינו התרגום והמעשה הפוליטי שהוא מאפשר, אלא העברית עצמה. הסרט הזה, גם אם הוא עומד בפני עצמו, הוא קודם כל חלק מטריילוגיה, שלושה סרטים של נורית אביב שעוסקים בפרספקטיבות שונות בשפה העברית, ובשאלות של זהות שהעברית עצמה מבקשת לכאורה לפתור או לעורר.

הרבה פיצולים יש בטריילוגיה הזו, אידיאולוגיים, תרבותיים ואחרים, אולם אחד הבולטים בהם הוא דווקא בצורת העריכה של הסרטים, בדרכים שונות ומגוונות של פיצול: בין קול לבין תמונה, או בין החדר הפרטי לבין המרחבים שבתוכם ממוקמים אותם חדרים. כמעט כל הדוברים מופיעים בסרטים האלה כשהם מצולמים בתמונת דיוקן, בפתח המונולוג שלהם, או אחרי כמה משפטים מתוכו, שנשמעים על רקע תמונה של המרחב. הם עומדים או יושבים מול המצלמה של אביב. עומדים בפתח ביתם או יושבים בכורסה בתוכו, מבטם מופנה למצלמה בשתיקה. וכמו בצילום דיוקן, זהותם של כל אנשי המילים והשפה נבנית דווקא דרך שתיקתם. לעיתים, כמו בסרט השלישי, קולם נשמע עוד לפני שתמונתם מופיעה על המסך, וכך הקול הדובר בשפה שורה לעברית הופך לחתימת הקול, לדיוקן. הויס-אובר בסרט מתגלה לא כקולו של "דובר על", "קריין", בעל "שפה אחת", שמארגן לצופים את הפיצול שהסרט

מציע, אלא, כ"דברים אחדים", כפיצול בתוך הזהות עצמה. בין קול הדובר שפה שזרה לעברית, לעברית שהיא חומר העבודה שלו, בין המרחב שבו נוצרת עבודת התרגום, ארה"ב, צרפת, או ישראל, לבין העברית והישראליות שהן לכאורה נושאה. הפיצול הזה והשמירה עליו הם חלק ממשיותיו של המתרגם. שלושת הסרטים מורכבים כאמור ממנוולוגים, ואילו קולה של אביב עצמה לא נשמע לכאורה לאורך הסרטים. דווקא הבחירה הזו, "הנקייה" לכאורה מן הקול הסמכותי של האוטר, מבליטה את הפתיחה של משפה לשפה, הסרט הראשון, שם אביב פותחת בקולה שלה. המשפטים שהיא אומרת בווייט-אובר בפתחת הסרט נשמעים מבלי שדיוקנה נראה על המסך, על רקע צילומי תל אביב, תל אביב של אלה שלא נולדו מן הים אלא הגרו אליה דרכו. אביב מספרת שם על הוריה שהיגרו לכאן, לעיר תל אביב החדשה, שהביאו איתם את הגרמנית והמשיכו להתקיים בה, אבל לה בחרו דווקא בשם עברי, שם של פרח, מבלי שהם ידעו, היא אומרת, שיש שם דומה לזה בערבית, נור או נורי, שמשמעותו היא אור.

בעוד כל הדמויות המתראיינות בסרטיה של אביב עומדות מול המצלמה ומצטלמות צילום דיוקן, הרי שאביב עצמה אינה נחשפת אל מול המצלמה, ונדמה שהפיצול בין קולה שלה, בין סיפורה שלה, לבין הצילום של תל אביב, הוא חלק מאותם פיצולים אליהם רומזת הטריילוגיה כולה. זהו בין השאר פיצול בין סיפורים פרטיים של מהגרים במרחב או בשפה, לבין סיפור פרטי או דתי או לאומי של השפה עצמה. בין הסיפור האתני של הישראליות, לבין הערעור הפוסט-לאומי שמתרחש כל הזמן, בתוך הכתיבה בעברית ובתרגום אליה או ממנה.² עם זאת הפיצול שעולה מן הסרט הוא כמעט בלב המדיום, פיצול בין תיעוד שעיקרו ראיונות מצולמים עם אנשים רבים לבין קולנוע, שמתעקש לחקור איזה דבר אחר, שנמצא בתוך או מעבר לכל אותו ריבוי שפות על המסך.

העברית בטריילוגיה הזו נחשפת לא רק כשפה של מהגרים שהתעקשו להפוך אותה לטריטוריה, לא רק כפרויקט לאומי בו היא עצמה, ההמצאה שלה מחדש, הוא המעשה הציני, אלא גם כשפה שדווקא בחוסר היציבות שלה מאפשרת את ריבוי הזהויות הישראלי, שהאתניות הציניות כל כך מבוהלת לעיתים מעצם קיומו. כדי להגיד משהו על חוסר היציבות המבורך הזה, או על האתניות שלא תמיד מצליחה לתקן את מה שמצפים ממנה לתקן, או לסמן בבהירות את גבולותיה, אני רוצה לחשוב רגע על התרגום והשפה ומה שמתאפשר או אינו מתאפשר בהם, דרך יוצר אחר.

2

חנן חבר, "טביה החולב בעברית", תיאוריה וביקורת 36, אביב 2010, עמ' 227-230.

אבות ישורון הוא משורר ישראלי שנולד ב־1904 בשם יחיאל פרלמוטר באוקראינה. כשהתחיל לכתוב שירה בארץ, שינה את שמו לשם עברי. אבות ישורון הוא שם שיש בו לא מעט מן היומרה הציונית לסמן את עצמה כגבול של התחלה. בראיון שערכה אתו בתו הלית ישורון, מתרגמת ועורכת, היא שאלה אותו בין השאר על שירי האהבה שלא כתב:

אין לך שירי אהבה, כמעט אין, בעצם אין. איך זה?
אבות ישורון: איך זה אינני יודע. אני בחור יהודי שאכל צ'ולנט
אצל אבא שלו. אצל סבא שלי לא התעסקו באהבת נשים.
בכל זאת?

אבות ישורון: העליות בשנות העשרים המו עולים שהיו בשנות
העשרים לחייהם. הם היו ביישנים מדי לחשוב על נערות. הכול:
אהבת הורים, אחיות ואחים, הנערות שבעיר שעזבנו – נבלם בלב.
העלייה לארץ הייתה כמו חתך פתאומי בבשר החי. החתך עצמו
נבהל והכחיל. הנשימה נשתקעה ונתקעה, וזמן רב עבר עד שפורץ
דם. החלו געגועים לבית – וגם לנערות שנעזבו בעיר. וכל זה
בחשאי. בפנים. עמוק ובמסך: שמה לא תבוא. וכשהגעתי לכתובה,
כתבתי בצמצום. רק מה שהכרחי, שיכולתי להשתמש בלשון, ואת
היתר דחקתי. העברית הייתה עברית ציונית. אתה לא יכול לכתוב
שירי אהבה לנערה אלא אהבה לקרן־קיימת. אילו נשארתי בתחום
היידיש אפשר שהייתי מגיע לשירי אהבה.³

3

הלית ישורון, "ראיון עם אבות
ישורון", *חדרים*, גיליון 3
1982, עמ' 182-183.

לכאורה, ישורון אינו מדבר בראיון הזה על נושא לאומי. הוא נשאל על ידי בתו על הפרטי ביותר. לא רק על העדרה של שירת האהבה עונה לה אביה, אלא על אובדנה של השפה הפרטית ביותר. הבחירה בעברית, ההשכחה של היידיש, אומר ישורון, לא רק אפשרה מהפכה, אלא בה בעת סתמה את הגולל עבורו על האפשרות לבטא את חיתוכו של הבשר החי. העיסוק ההולך ומתגבר עם השנים של ישורון בחתך הזה עצמו הוא אולי אחד ההסברים להופעתה של היידיש, לפחות של חלקים ממנה, משפטים, מילים, בתוך שירתו העברית של ישורון עצמו.

ואיך עוד אבות ישורון קשור לחיפוש הזה של נורית אביב אחר הטריטוריה של העברית, אחר הזרות שלה, אחר האפשרויות שהיא סוגרת או פותחת? אבות ישורון

היה משורר, הלית ישורון, בתו, היא מתרגמת ועורכת, שניהם עוברים בין היידיש לעברית לצרפתית, הולכים בעקבות הזמן האבוד אותו תרגמה ישורון לעברית. נורית אביב היא צלמת, במאית. אביה, הנס פין, היה צלם סטילס. שניהם מהגרים בין המראות של אירופה לישראל, בין מראות הקרן הקיימת לאירופה שהיא גם בית, בין הצרפתית הגרמנית והעברית.

הטרילוגיה של אביב עוסקת לעיתים בדיוק במה שמנסח אבות ישורון, בפרדוקס הזה של שפת המהגרים, שפה מיולדת לעיתים, ילידית באיזה אופן אוטופי, כזו שהאפשרות לכתוב בה שירת אהבה קשורה באיזה אופן סבוך ומפותל בקרן הקיימת. בצד הכמעט אלגיה על האובדן הגדול של היידיש ועל כל האהבה שהתאפשרה והוחמצה בה, שירתו של ישורון היא חגיגה גדולה של עברית בהתהוותה, עברית מתחצפת, חדשה ונועזת. הפרספקטיבה הזו שהוא מציע, הקיום המקביל בין שני המרחבים, בין שני הזמנים, של היידיש ושל העברית, כמעט אי האפשרות להתקיים במרחב אחד, "נקי מן העבר" ציוני עד קצה האופק, היא פרספקטיבה מעניינת לבחון דרכה את שיר האהבה ששרה אביב לעברית בקולנוע שלה.

השיר של אביב, מחזור שירים של שלושה סרטים על העברית, אם לדייק, הוא טרילוגיה לירית, מורכבת ומתחצפת לעיתים, ומתחת לאותו שקט צלול ומוקפד ומושכל ומובחן ואסתטי ורבי־קולי שנראה ונשמע על המסך, מסתתר איזה רעש פנימי עמוק שמחלחל. את ההגירה בין השפות, את דו־הלשוניות שהוכחדה או פרצה במין "אף-על-פי" מתריס, מסמנים אביב וישורון לא רק כמעשה ביקורת לאומי, אלא גם כבית שאבד, ושאותו מנסים להמציא לעיתים דווקא דרך השפה. ישורון כתב בתל אביב על קראסניסטהאו, העיירה שאבדה לו, שירים בעברית שבתוכם היידיש נעשית כמעט נוכחת מחדש. אביב נעה בין צרפת לישראל, ובמרחב הזה, שבין לבין, יוצרת בין השאר סרטים על העברית.

ובחזרה אל התרגום, שהוא במוקד הסרט השלישי. בניגוד למעשה האתני של המצאת העברית הציונית, התרגום הוא לכאורה מעשה מהופך. לתרגם את העברית לגרמנית או צרפתית או אנגלית או רוסית, זה לאפשר לה לספרות הלאומית או הדתית הזו לנוכח גם במרחבים שאינם מרחביה של אותה אומה. אם סמולנסקין רואה במעשה התרגום של כתבי הקודש מעשה של ניכוס של התרבות היהודית, הרי שהמתרגמים שמדברים אל מול המצלמה של אביב, ואביב עצמה, שקולה נשמע דרכם, מציעים דווקא אפשרויות אחרות.

בעבודתו על התרגום כותב פול ריקר על התרגום לא רק כמעשה של תיווך, אלא כדיאלוג, כזה שהאבדן והזיכרון מתקיימים בו במקביל. הוא כותב: בתרגום, מתקיימת מצד אחד הצלה מסוימת, ומצד אחר – הסכמה מסוימת לאובדן. [...] דרך פעולת התרגום נוצר קשר בין שני שותפים: הזר – מונח המכסה את היצירה, את המחבר, את שפתו – והקורא המיועד של היצירה המתורגמת. ובין שני אלה נמצא המתרגם. [...] למעשה הפרדוקס נובע מקושי שאין דומה לו, קושי שעליו מעירים בעת ובעונה אחת נדר נאמנות וחשד לבגידה.⁴

4 פול ריקר, על התרגום, מצרפתית: שי רוז'נסקי, תל אביב: רסלינג, (2006), עמ' 25.

ריקר טוען כי פעולתו של התרגום, ההתנגדות שהיא מציעה, תוקפת את התקדשות השפה, המכונה "שפת אם" ואת בדלנותה.

"אין לזלזל בהתנגדות זו מצדו של הקורא" הוא כותב, "הימרה לעצמאות מנותקת, הסירוב לתיווך של הזר – אלה הזינו בסתר אתנו צנטריזמים לשוניים רבים, וחמור מכך, יומרות רבות להגמוניה תרבותית"⁵ אם אל האתנוצנטריזמים הזה שואפת, באופן פרדוקסלי, פעולת הנקם של תרגומי המשכילים העבריים, כפי שמנסח זאת סמולנסקין, אותם משכילים ששאפו בין השאר לקבל את אותה "אזרחות עולם" נכספת, הרי שעל פי ריקר בדיוק כנגדו יוצאת פעולת התרגום. יחד עם זאת, לדעתו התרגום הוא שאיפה מתמדת ליצור איזו תואם בין מקור לתרגום, תואם שלא יאבד בו דבר מן המקור.

5 ש.ס.

"לאורך כל צורותיו, חלום התרגום המושלם שקול לשאיפה לרווח עבור התרגום, רווח שאינו כרוך בו הפסד. רווח זה ללא הפסד הוא בדיוק מה שעליו יש להתאבל, עד להשלמה עם ההבדל הבלתי ניתן לגישור בין העצמי לבין הזר."⁶

6 ש.ס.

לא רק שאי אפשר ליצור התאמה מושלמת בין העצמי לבין הזר טוען ריקר, אלא שבעצם השאיפה לכך טמונה איזו סכנה אחרת, איזו אלימות שהמחיר שהיא גובה הוא מסוכן.

"האוניברסליות המוסתרת חפצה לבטל את זיכרון הזר, ואולי גם את האהבה של השפה העצמית, מתוך שנאה לפרובינציאליזם של שפת האם. אוניברסליות שכזאת, המוחקת את ההיסטוריה של עצמה, הופכת את כולם לזרים לעצמם, לגולים של השפה, לפליטים שהתייאשו מהחיפוש אחר מקלט בשפה מארחת. בקיצור, נוודים תועים."⁷ מה שטוען ריקר הוא שהתואם הזה, תואם שבשאיפה יש לומר, בין מקור לתרגום,

7 ש.ס.

יש בו לא מעט אלימות. העברית, מספרת אביב בטרילוגיה שלה, ניסתה בין השאר לייצר את אותו תואם, להמציא מחדש מקלט ליהודים בשפה שלרבים מהם הייתה שפה מארחת.

אולם דווקא הסרט השלישי שבטרילוגיה, זה שעוסק במתרגמים מן העברית מציע את האוניברסליזציה של הספרות שנכתבת בעברית כאיזו אפשרות שחותרת לבטל את אותה שאיפה אלימה לפעמים של העברית. כך למשל מתאר המשורר הערבי ישראלי, עלא חליחל, את האפשרות שפותחת בפניו העברית דווקא עם תרגום כתביו של חנוך לוין לערבית. האפשרות הזו פתוחה לא רק בפני המתרגם, אלא גם בפני מי ש"זרה לו" העברית עצמה במקרה הזה.

גם הנופים שמצטלמים בסרטה הזה של אביב הם נופים אחרים. לא המסע התוך-ישראלי שמצטלם בסרט משפה לשפה, אלא מסע אל עבר מקומות אחרים בעולם, מקומות שהמצלמה מאירה יותר מכל את הזרות שלהם לעברית עצמה. גם כשהמרואינים חיים בגליל, בתל אביב או בירושלים, הרי שהדיבור שלהם אל מול המצלמה, בתוך ביתם הפרטי, דיבור בגרמנית ברוסית או ערבית, הופכים את ישראל עצמה למרחב חדש שאינו נשקף רק דרך האוטומטיות האתנית של תיאורו הציוני. בצד המקומות הללו, ארה"ב, גרמניה, או ישראל עצמה, בצד "המרחבים הממשיים", מונכח הטקסט הספרותי בסרט לא רק כמרחב ויזואלי, אלא כמין מסך אותיות המופיעות על מסך הסרט, מסך של מילים, שרק הקול האנושי הפרטי מאפשר לפרוץ דרכו, לראות בו משהו אחר. כותב ריקר:

האושר שבתרגום מושג כאשר יחד עם אובדן המוחלט הלשוני הוא משלים עם הפער בין הזהות וההתאמה – ההתאמה ללא זהות. שם מצוי אושר סיפוקו, בכך שהמתרגם מודה ומקבל שצמצומו של הצמד עצמי־זר אינו אפשרי, הוא מוצא את גמולו בהכירו במעמדה ההכרחי של הדיאלוגיות של פעולת התרגום כאופק הסביר של התשוקה לתרגום.⁸

8
שם, עמ' 32–33.

התרגום, כמו הסרט של אביב עצמה, הוא במובן הזה כמעט הטרוטופיה, המונח שטבע מישל פוקו לציון מקום שמתאפשר בו מרחב שהוא מחוץ למרחב, שבו דווקא השונות מסמנת לא רק את האפשרות לזהויות שונות, לדיאלוג ביניהן, אלא גם את ההתקיימות של מי שנתפס כאחר דווקא במקומות שהאתניות מסמנת להם גבול אלים.

אולי, כמו התרגום, כמו תמונה מהופכת שלו, רוב הלשונות שהעברית מנסה או ניסתה להכחיד מסמנות את אותה הטרוטופיה שמציע התרגום. שהרי כמו שמספרים אבות ישורון בשירתו, או אני משעול, או אמל מורקוס אל מול מצלמתה של אביב בסרט הפותח את הטריילוגיה, משפה לשפה – דו הלשוניות בתוך מרחב שמותר לו להיות הומוגני, רב קולי, רב שפתי, יכולה לאפשר לא רק קיום מפוצל או מפורד, לא רק מתח מתמיד בין האתניות לבין הערעור על גבולותיה, אלא בו בזמן נותנת גם בעברית עצמה, מקום ושפה גם לשירי אהבה, גם אהבה לעולם ישן ואחר, גם אהבה פרטית ואינטימית. ובצד ובתוך האהבה הזו, בתוך החגיגה הלאומית של העברית, מתאפשרת לעיתים, אם כי לא בכל זהויותיה, גם שירה של אובדן ושל אבל, אבל על בית, משפחה ועם.

ואולי לסיום, שוב אבות ישורון. בפתחה לראיון, "ראיון" שהוא "פתיח" בינו לבין עצמו, הוא עסוק בשאלת עברות שמו, יחיאל פרלמוטר, לאבות ישורון. ...אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא: מן השבירות. שברתי את אמי ואת אבי, שברתי להם את הבית. שברתי להם את לילות־המנוחה. שברתי להם את חגיהם, את שבתותיהם. שברתי להם את ערכם־בעיני־עצמם. שברתי להם את הפתח־פה. שברתי להם את לשונם, מאסתי את האידיש, ואת שפת קודשם לקחתי ליום־יום. מאסתי עליהם את החיים. יצאתי מן השותפות. וכאשר ירדה עליהם שעת האיין־מוצא – עזבתי אותם בתוך האיין־מוצא. אז אני כאן. בארץ. התחלתי לשמוע קול שיצא מקרבי, בהיותי לכדי בצרף, על מיטת־ברזל, קול קורא לי בשמי־מן הבית, והקול – קול מעצמי אל עצמי. קול שלי יוצא מן המוח ומתפשט בכל הגוף, והבשר רועד, עוד זמן אחר־יכן, אז התחלתי לחפש דרך לברוח ולהחליף את השם ושם המשפחה, ברבות הזמן הצלחתי לשעבר את השמות. היה לזה ערך הגנתי. כי בהיות הקול נתעוררתי. פחדתי להירדם עוד.⁹

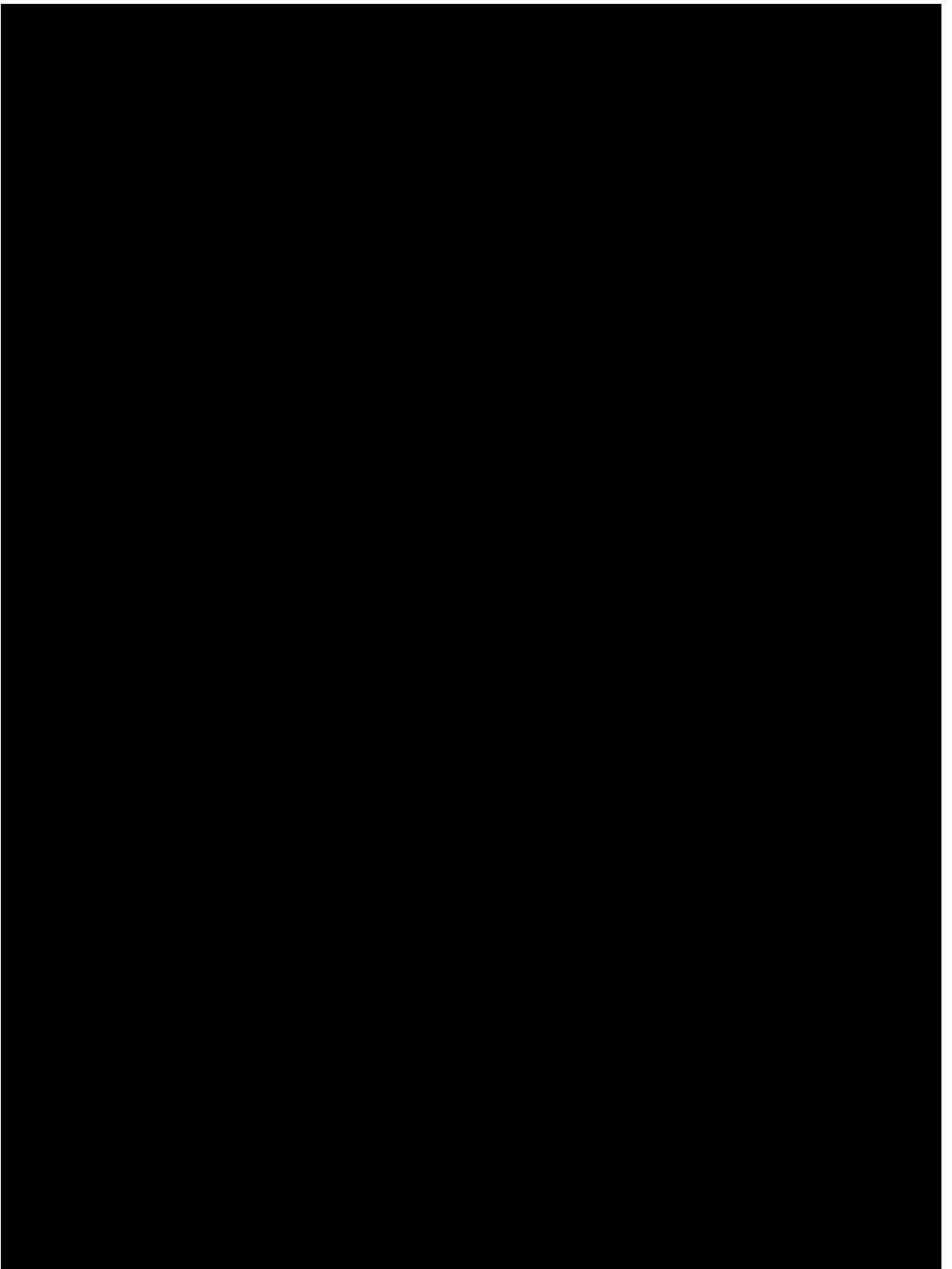
9

אבות ישורון, כל שיריו,
הוצאת הקיבוץ המאוחד/סימן
קריאה 1997, עמ' 124.

כמו בתיאור בריאת האדם, משתמש ישורון בדברי האלוהים "נעשה אדם בצלמנו כדמותנו" (בראשית א, כו), וכותב: "אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא מן השבירות". ההיבטים של עברות השם, הצלם והדמות המקוריים שפעולת העברות מנסה לברוא בעצמה, מתוארים על ידי ישורון שנים אחר כך, כפעולה הגנתית. שעבור, שבירה, עברות שמות, כמו שהיה נהוג בראשית דרכה של הציונות

והמדינה הלאומית, אינו פעולת תרגום. זוהי פעולת ניכוס, שכמו שרומז ישורון, ועולה גם מדבריו של ריקר, מנסה לא רק לבטל את הזרות, אלא הופכת באלימות גדולה את נושאי השמות האחרים, היידיים, הערביים, הרוסים, לזרים בביתם. תרגום של העברית כפי שעולה מסרטה של אביב הוא אם כן אפשרות אחרת שצומחת עם הזמן, אפשרות פוסט־לאומית. זהו ויתור על ההיבטים של הבריאה בכוחות עצמנו לעצמנו, לטובת הכרה באי־התואם, בזרות, שנוכחת לא רק בתרגום, אלא בתוך העברית עצמה.

ד"ר יעל שנקר היא חוקרת ומלמדת ספרות ותרבות עברית, בחוג לקולנוע במכללת ספיר, בחוג לתקשורת צילומית במכללת הדסה ובבית הספר לקולנוע ע"ש סם שפיגל. עוסקת בעיקר בדחיות, לאומיות ומגדר בספרות ובקולנוע של הקהילה הדחית בישראל.







חוללים על סירה פדאליס, 2011 בימוי: יובל מנדלסון





פלנטה אחרת, 2011 בימוי: עידן ועירא

עצמאות



אבי נשר

על זנב מטוס הריסוס של צ'ארלי נאריק, גיבור הסרט בשם זה של דון סיגל, חרוט המוטו החביב עליי: "אחרון העצמאיים". כמבקר צעיר השואף יום אחד לעשות סרטים ומחפש לעצמו מורה דרך קולנועי, הרביתי לנתח את יצירתו של סיגל – במאי שפעל בהוליווד של שנות השישים והשבעים ויצר "מתחת לרדאר" כמה מהסרטים המבריקים, המהפכניים והחתרניים ביותר שנעשו אי פעם בעיר המגדירה את המושג "תעשיית הקולנוע".

בשעה שמרבית בני דורו יצרו קולנוע ששיחק לפי החוקים הסדורים והמקובעים של "קולנוע מסחרי" או "קולנוע אומנותי", יצר סיגל קולנוע המחובר אך ורק להלמות ליבו שלו ולשאון הסער החברתי והתרבותי של התקופה. תפישתו הקולנועית של סיגל הפכה נר לרגליי – קולנוע אישי לגמרי, שמתעקש על זכותו (או חובתו) להיות קומוניקטיבי לחלוטין, קולנוע מהנה ומבדר, שחושף בראייה שנייה ושלישית מרבצים קולנועיים מהורהרים ומעשירים, קולנוע עצמאי המתנהל במקביל לזרם המרכזי אך לא בנפרד ממנו.

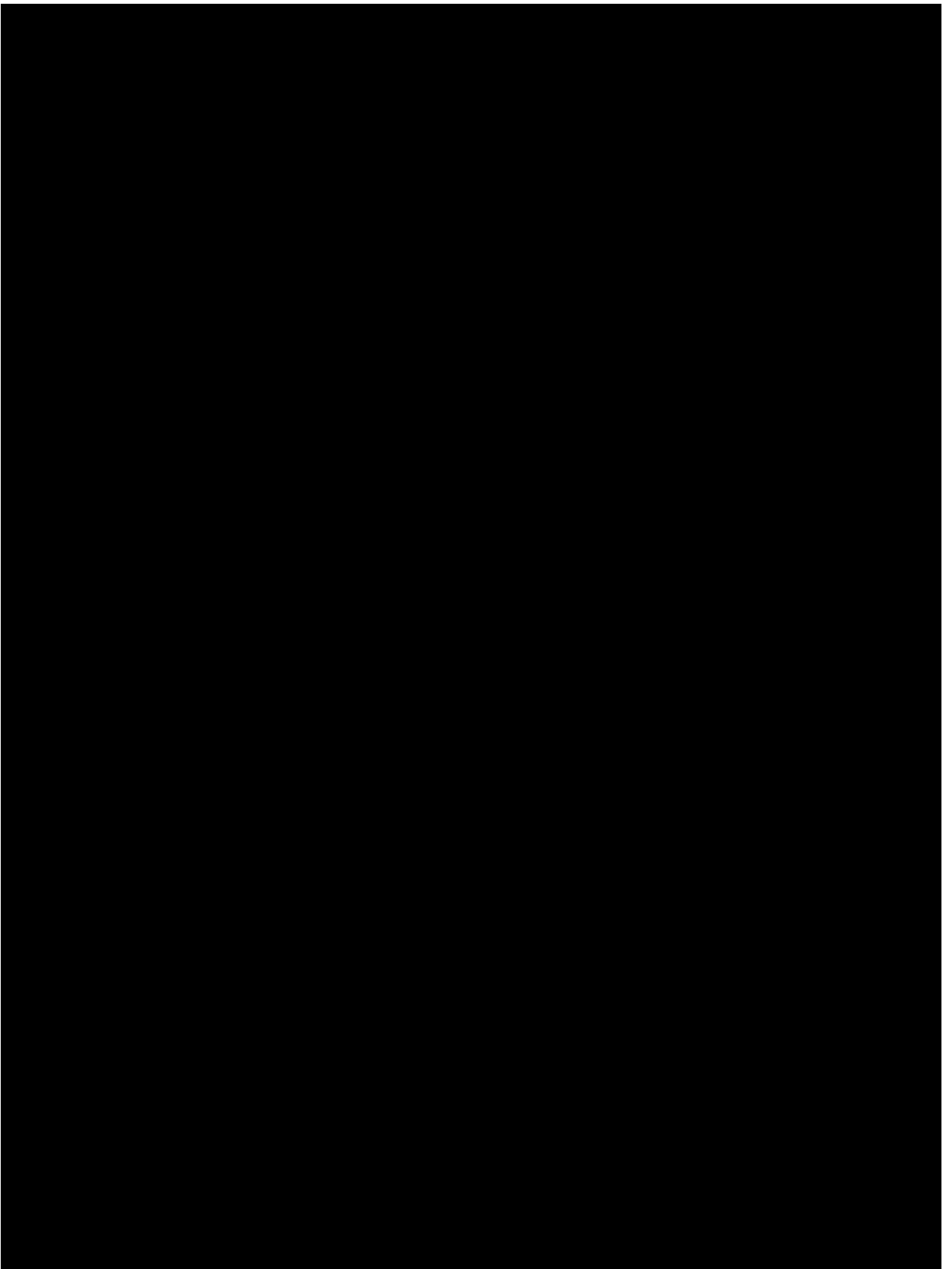
לא לשווא היה סיגל גיבורם של מבקרי הגל החדש הצרפתי ויוצריו – אנשים צעירים שיצרו קולנוע דל תקציב, שהפך במרוצת השנים לקלאסיקה. צעירים אלה סללו דרך למודל מבורך של יוצרים עצמאיים שמזינים את המהפכה הקולנועית המתמדת וממציאים מדי דור ודור את הקולנוע מחדש. עד כלות הנשימה – סרטו הראשון ורב ההשפעה של ז'אן לוק גודאר הוא רק דוגמה אחת לקולנוע עצמאי שנעשה תחת השראת סרטיו של סיגל, כך גם כליבי אשמורת של טרנטינו. סיגל, שנפטר בשנת 1991, ושהיה במאי הוליוודי לכל דבר, הפך לסמל, לסמן, לקול הקורא שוב ושוב למהפכה קולנועית מתמדת, גם עבור יוצרים צעירים וגם עבור יוצרים בוגרים (לא לשווא הקדיש קלינט איסטווד לדון סיגל את סרטו המופתי הבלתי נסלח).

אומנם חלפו הרבה שנים מאז עשיתי את סרטי הראשון, אבל באופן נוכח ורציף נותרה בי חיבה גדולה לאלו שעושים את סרטם הראשון העצמאי כנגד כל הסיכויים, כנגד חוקי המשחק הסדורים, כנגד מהלכי התרבות הקשיחים. זהו קולנוע שנעשה על פי רוב על ידי אנשים צעירים, בלי רשת בטחון של הפצה, בלי עידוד ממסדי, בלי עניין תקשורתי. ואני – כפי שאומר היונתן גפן בשירו לוקח את הזמן: "אם אני רואה תתול, אני לטובתו..."

כמורה לקולנוע (בסם שפיגל) אני מעודד את תלמידיי לא לחכות לשעת חסד אלא לצאת מיד ולהעזיז ולעשות קולנוע באורך מלא. לעיתים המגרעת הקרויה "בורות" עשויה להיות יתרון, והתנהלות לא מנוסה עשויה להביא להברקות של ממש, לחירות יצירתית. כשיוצרים צעירים אומרים לי בחשש רב, שבפסטיבלים אוהבים "ככה", או שבקרנות – "ככה", או שמפיקים מעדיפים "ככה" אני מזכיר את עקרון "אחרון העצמאיים" של דון סיגל ושואל: אבל מה עם החזון שלך? החלום שלך? המהפכה שלך?

פסטיבל דרום – החורט על "זנב המטוס" שלו את עקרון העצמאות כערך עליון – עומד, החל משנה זו, להעניק במה למבחר סרטי עליילה ישראלים עצמאיים שנעשו על פי מיטב המסורת הדון סיגלית, הגודארית, הטרנטינואית. אני סבור שזהו מהלך מבורך שינהל דיאלוג פורה ויעשיר את הקולנוע הישראלי הסדור.

אבי נשר הוא במאי ותסריטאי אשר סרטיו הראשונים הלהקה, דיזינגוף 99 זעם ותהילה הם חלק מקנון הקולנוע הישראלי, וסרטיו האחרונים סוף העולם שמאלה, הסודות ופעם הייתי, זכו לפרסים רבים ולהצלחה מסחררת. בשנת 2007 הוענק לנשר פרס הוקרה מפסטיבל הקולנוע בירושלים על הישגיו הקולנועיים ותרומתו הרבה להצלחת הקולנוע הישראלי בעולם. בשנת 2009 הוענק לנשר פרס הוקרה מפסטיבל הקולנוע בחיפה ובשנת 2010 זכה נשר בפרס לנדאו היוקרתי לאומנויות הבמה מטעם מפעל הפיס.

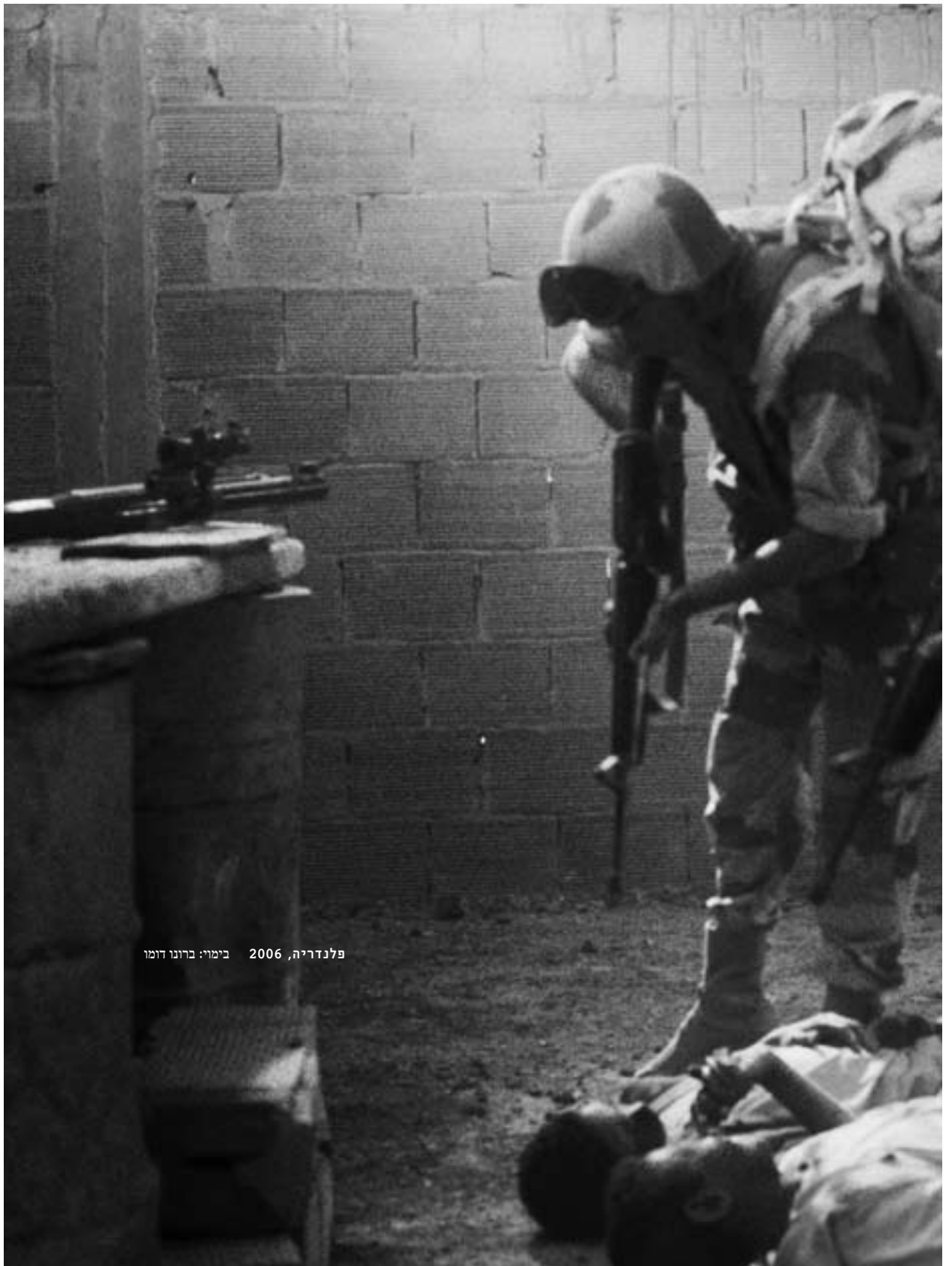


קולנוע בינלאומי



פרק ב'





פלנדריה, 2006 בימוי: ברונו דומו

ברונו דומו Hors Satan, 2011
 Hadewijch, 2009
 Flanders, 2006
 Twentynine Palms, 2003
 Humanité, 1999
 The Life of Jesus, 1997

1

המאמר פורסם ב"הארץ"
ב-11.11.2010. כל הזכויות
שמורות להוצאת עיתון "הארץ"
בע"מ. אין להעתיק ו/או
להפיץ פרסום זה או חלק ממנו
בכל צורה ואופן - ללא קבלת
אישור מראש לכך, בכתב,
מהוצאת עיתון "הארץ".

אמונת הקולנוע¹

ראיון עם ברוננו דומו



אורי קליין

כמו בסרטו הקודם, פלנדריה, גם בהדוויג, שעולה היום לאקרנים בישראל, מציג ברוננו דומו הפגזה של אזרחים במזרח התיכון, אך אינו מציין היכן היא מתרחשת. בראיון עמו מספר אחד הבמאים המעניינים ביותר שפועלים כיום בצרפת, כי הסרט עוסק בעצם באהבה – לאדם, לאלוהים ולסרטים.

"הדוויג איננו סרט אנטי־דתי או אנטי־מוסלמי", אומר במאי הקולנוע הצרפתי בפגישה שהתקיימה בפאריז בינואר השנה. הוא אומר זאת בנחישות, כמעט בכעס, כי היו מבקרי קולנוע שטענו זאת, והתפישה הזאת של סרטו, שעולה היום לאקרנים בישראל, מנוגדת ליעדים שהציב לעצמו בעשיית הסרט ולחזונו הקולנועי בכלל. דומו, בן 52, הוא אחד הבמאים המעניינים ביותר שפועלים כיום בצרפת. על שניים מסרטיו הקודמים, האנושות ופלנדריה, זכה בשנים קודמות בפרס הגדול של חבר השופטים בפסטיבל קאן, שהוא הפרס השני בחשיבותו המוענק בפסטיבל. "בסרטי, אינני 'בעד' ואינני 'נגד'", הוא אומר. "אני מנסה לתאר מצב קיומי ודרך התיאור שלו לעורר בצופים רגש, שיכול להיות רגש של רתיעה ועוינות, של הבנה וחמלה או כל

אלה גם יחד. העיקר, שיתעורר בהם רגש, שהם יעברו חוויה שתיחרת בתודעתם ואני מקווה שגם בזיכרונם". גם אם מקבלים את טענתו, אפשר להבין מדוע הסרט עורר ויכוחים בדבר משמעותו ומסריו. יש משהו מתעתע ואפילו מסתורי בהדוויג, שאיננו נגיש לפרשנות קלה. הקושי נוגע לא רק באמירותיו של הסרט, אלא גם באופן שבו דומו פורש בפנינו את עלילתו.

הדוויג מציג את סיפורה של סלין (ז'ולי סוקולובסקי), סטודנטית לתיאולוגיה, בתו של שר בממשלת צרפת, המאמצת לה את שמה של הדוויג, מיסטיקנית מהמאה ה-13, שעל שמה נקרא המנזר שאליו התקבלה סלין כמתלמדת. סגפנותה הקיצונית של סלין, המתנורת מאוכל ומסרבת להתחמם בקור של החורף הצרפתי, מרתיעה את אם המנזר, הרואה בה סימן ליוהרה דווקא. היא מסלקת אפוא את סלין מהמנזר ושולחת אותה חזרה אל מה שהיא מכנה "העולם האמיתי".

בעולם הזה מצויים דירתם הפריזאית המפוארת של הוריה של סלין, שנדמים כמנותקים לחלוטין ממה שעובר על בתם. בבית קפה פוגשת סלין ביאסין (יאסין סאלימה), צעיר מוסלמי המתגורר בשכונה מחוץ לפריז יחד עם נאסיר (קרל סאראפידס), אחיו המבוגר ממנו, שמלמד שיעורים בתורת האיסלאם. יאסין נמשך לסלין, אך היא מבארת לו שאין בכוונתה לנהל רומן עם שום גבר. היא מאוהבת באלוהים, היא נאמנה לישו והיא מתוסכלת מכך שהאלוהים ובנו אינם מתגלים בפניה ואינם מאפשרים לה להביס את הגוף הגשמי בעזרת האמונה הטהורה. באיזשהו שלב יגיד לה יאסין: "את משוגעת".

אף שאין סיכוי שיתפתח משהו רומנטי בינו לבין סלין (שבמודע או שלא במודע מתעתעת בו בנגיעותיה המזדמנות ובחיוכיה המזמינים, כפי שגם הסרט מתעתע בצופיו), הקשר בין השניים נמשך. והוא כולל גם את נאסיר, שמזמין את סלין להשתתף, כאשה היחידה וכלא-מוסלמית היחידה, באחד משיעוריו. בין סלין לנאסיר נרקם קשר עמוק יותר מזה שבינה לבין אחיו הצעיר. כל אחד מהשניים מייצג קיצוניות דתית מסוג אחר, ושני סוגי הקיצוניות הדתית הזאת משתלבים בהמשך העלילה.

ע ל ס ף ט י ר ו ף

סופו של הסרט, שלא ייחשף כאן, נתון לפרשנויות שונות. האם הוא מתרחש לפני אירועים אחרים שתוארו? האם מה שקודם לו מתרחש בדמיונה של הגיבורה? ואולי

דווקא סוף הסרט הוא מדומה? האי־יכולת לבחור בתשובה הנכונה לשאלות האלה עלולה לבלבל את הצופים ואף לתסכל אותם. אך דווקא האי־יודאות הזאת משתלבת היטב בנושאו העיקרי של הסרט, שעוסק בפן הפרדוקסלי של הדת והאמונה. "סרטי הוא מטאפורה", אומר דומו, "ולכן לא התעסקתי יותר מדי בשאלות של סבירות ואמינות ריאליסטיות. בכלל, הריאליזם כשלעצמו איננו מעניין אותי. מה שמעניין אותי הוא יכולתו של הקולנוע להתבונן במציאות כאילו היא שקופה, ובו בזמן לחשוף את מה שאיננו נראה בה; לחשוף את הנסתר בתוך הגלוי".

מה משך אותך לעשות את הסרט?

"הקריאה בכתביה של הדוויג, שהאמינה בעליונותה של האהבה הקדושה על האהבה הרומנטית. אינני אדם דתי, אינני אדם מאמין, אבל אני כן מאמין בגאולה, אני כן מאמין בקדושה, ואני מאמין בהן לא כערכים דתיים דווקא, אלא כערכים אנושיים. המיסטיקה מעניינת אותי כיום אף יותר מהפילוסופיה, מכיוון שהיא מתקיימת מעבר לרציונלי, מעבר למה שניתן להבנה ולפרשנות מיידיות. מה שמעניין אותי בפנאטיות דתית מהסוג שהדוויג ייצגה הוא הקשר בין אהבה להקרבה ובין אהבה לאלמות. סלין, בהתנהלותה במנזר וגם במה שמכונה בסרט 'העולם האמיתי', מייצגת את הקשר הזה, שאותו ביקשתי לחקור ולייצג על בד הקולנוע".

האם אתה מסכים לקביעתו של יאסין שסלין משוגעת?

"אינני יודע. אני כן מסכים שיאסין הוא הדמות הנורמלית היחידה בסרט."

מציאות על סף טירוף ניצבה במרכז סרטיו הקודמים של דומו, ובהם חיי ישו ופלנדריה. ואולם, אם סרטים אלו תיארו מציאות קשוחה ואכזרית, שבה האדם מתגלה כחיה שאינה מודעת למצב שבו היא נתונה, אזי הדוויג הוא סרט רך יותר, אפילו אוהב יותר, שגם מושמעת בו מוסיקה (שדומו נמנע ממנה בעבר). ולעומת סרטיו הקודמים, שבהם הגשמיות ניצחה והמין הבוטה והמכוער לעתים קרובות הביס את דמויות הגיבורים – הדוויג עוסק בחיפוש אחר ניצחון הרוחני על הגשמי, גם אם ניצחון זה מלווה באלימות לא פחותה מזו שהציג דומו בעבר.

דומו נולד ב־1958 בבאייל שבצרפת. הוא למד פילוסופיה יוונית וגרמנית, ואת חיי ישו, שהיה סרטו העלילתי הארוך הראשון, ביים ב־1997. הסרט לא היה ביוגרפיה של ישו, אלא תיאר את חייהם של צעירים מובטלים בצפון צרפת, שמבלים את זמנם

הפנוי ברכיבה על אופנועים ובהתעללות במהגרים מוסלמים. הוא זיכה את דומו בציון לשבח בתחרות "מצלמת הזהב" לסרטי ביכורים בפסטיבל קאן.

סרטו הבא, האנושות מ־1999, הציג את סיפורו של מפקח משטרה החוקר את פרשת האונס והרצח של ילדה בת 11 ומנסה לשמור על אנושיותו במציאות של אטימות רגשית ואלומות. סרטו השלישי של דומו, 29 דקלים, הביא אותו ב־2003 לארצות הברית; הוא יצר סרט מסע שגיבוריו, צלם ואשה מובטלת, יוצאים מלוס אנג'לס למסע במדבר בדרום קליפורניה. זה היה סרט אקסצנטרי וביזארי, היחיד מסרטיו שכמעט לא זכה להערכת הביקורת.

פלנדריה מ־2006, הסרט הרביעי של דומו, הציג את סיפורם של שני פועלים בחווה בבלגיה, הנשלחים להילחם באיוושהי מדינה במזרח התיכון, כנראה בעיראק (אם כי שמה אינו מצוין בסרט). שם הם מבצעים פשעי מלחמה, חווים זוויות שמבוצעות נגדם, ורק אחד מהם חוזר הביתה למולדתו, שהיא מקום אטום רגשית ואלים לא פחות.

גם העלילה של הדוויג כוללת ביקור במזרח התיכון ומתארת הפגזה של אזרחים. המקום נראה כמו הגדה המערבית, אך שמו אינו מצוין בסרט. הסצנות האלה, מספר דומו, צולמו בביירות. "נמנעתי מלציין היכן הן מתרחשות", הוא אומר, "כי לא רציתי שהקהל יזהה את המראות עם ישות לאומית מסוימת. לא רציתי שהוא יגיד: זה אזרח פלסטיני, זה חייל ישראלי. כמו בפלנדריה, רציתי להראות את הזוועה בגילומה הישיר ביותר. כי הזוועה – ואין זה משנה היכן היא מתרחשת ומי מבצע אותה – היא זו שמניעה את גיבורי הסרט".

בין הגלוי לנסתר

הקולנוע של דומו הוא קולנוע של פרדוקסים. הוא ריאליסטי ועם זאת חותר לסימבוליקה ולהפשטה. הוא סגפני בסגנונו כמו זה של במאים מדורות קודמים, כגון קרל תיאודור דראייר הדני ורובר ברסון הצרפתי, שאף הם עסקו במאבק בין הגוף לנפש ובחיפוש אחר גאולה, ודומו מעריך ומודה שהושפע מהם; ועם זאת, יש בקולנוע שלו פרצי יצריות ואלומות שהם מפתיעים ומזעזעים דווקא בשל התרחשותם בנוף קולנועי מאופק לכאורה.

האם ההתעניינות של דומו במיסטיקה קשורה לעיסוקו בבימוי קולנועי? בשיעור

שסלין נוכחת בו דן נאסיר במתח המתקיים בכל דת בין הנגלה לעין לנסתר ממנה ובין הנוכח לנעדר – מתח שמתגלם בדמותו של האל עצמו. המתח הזה בין הגלוי לנסתר ובין נוכחות להיעדרות מאפיין גם את אמנות הקולנוע. האם זו הסיבה שדומו נמשך לעסוק בו?

”בהחלט כן”, הוא משיב. “המתח הזה הוא מה שמעניין אותי יותר מכל בעשיית סרטים. יש קשר עז בין קולנוע לדת, ואני לא מתכוון לזה במובן השטחי, שאנשים מעריצים כוכבים וכך הלאה. אני מתכוון לכך שגם בקולנוע, בזמן הצפייה בסרט, כדי להיטמע בחוויה אתה חייב להאמין בנוכחותו של הנעדר מול עיניך. אני חושב שיופיו של הקולנוע ועוצמתו נובעים מההיבט הזה שלו. בקולנוע אתה חייב להאמין”; דומו חוזר על המלים האלה כמו היו סוג של תפילה.

האם אפשר לומר לפיכך שהדוויג אינו עוסק באהבה לאלוהים דווקא, אלא באהבה בכלל?

”בדיוק כך. האהבה היא נושא הסרט, האהבה על היבטיה הענוגים והאלימים כאחד, האהבה כעוצמה קיצונית שעלולה להיות אלימה וגם ככוח שמבשר קדושה ועשוי להביא לגאולה. זו יכולה להיות האהבה לאדם, האהבה לאלוהים וגם האהבה לקולנוע. סרטי אינו מתריע כנגד האהבה על ביטוייה הקיצוניים ביותר, כפי שאחדים סברו. האהבה היא בעיניי הערך האנושי המקודש מכל. כפי שגם סלין אומרת בסרט: אי אפשר לחיות בלי אהבה. בשבילי, הדוויג הוא סיפורה של אישה צעירה שרוצה לאהוב יותר מכל.

”בכל סרטיך אתה משתמש בשחקנים לא מקצועיים, כפי שעשה לרוב גם רובר ברסון. מדוע?”

”כי יש משהו מידי ואותנטי בשחקנים לא מקצועיים, שאין בשחקנים מקצועיים. אני אוהב את העובדה ששחקנים לא מקצועיים מביאים לסרטיהם רק את עצמם ולא את התפקידים שכבר גילמו קודם לכן; שאין להם הטכניקה שיש לשחקנים מקצועיים, שעלולה לנכר אם מבחינים בה. בסרטיי הקודמים עסקתי בדמויות שמתקשות לבטא את עצמן, שמתקשות לתקשר עם עצמן, והעובדה שהשחקנים שגילמו אותן היו לא מקצועיים סייעה לי להבליט זאת.

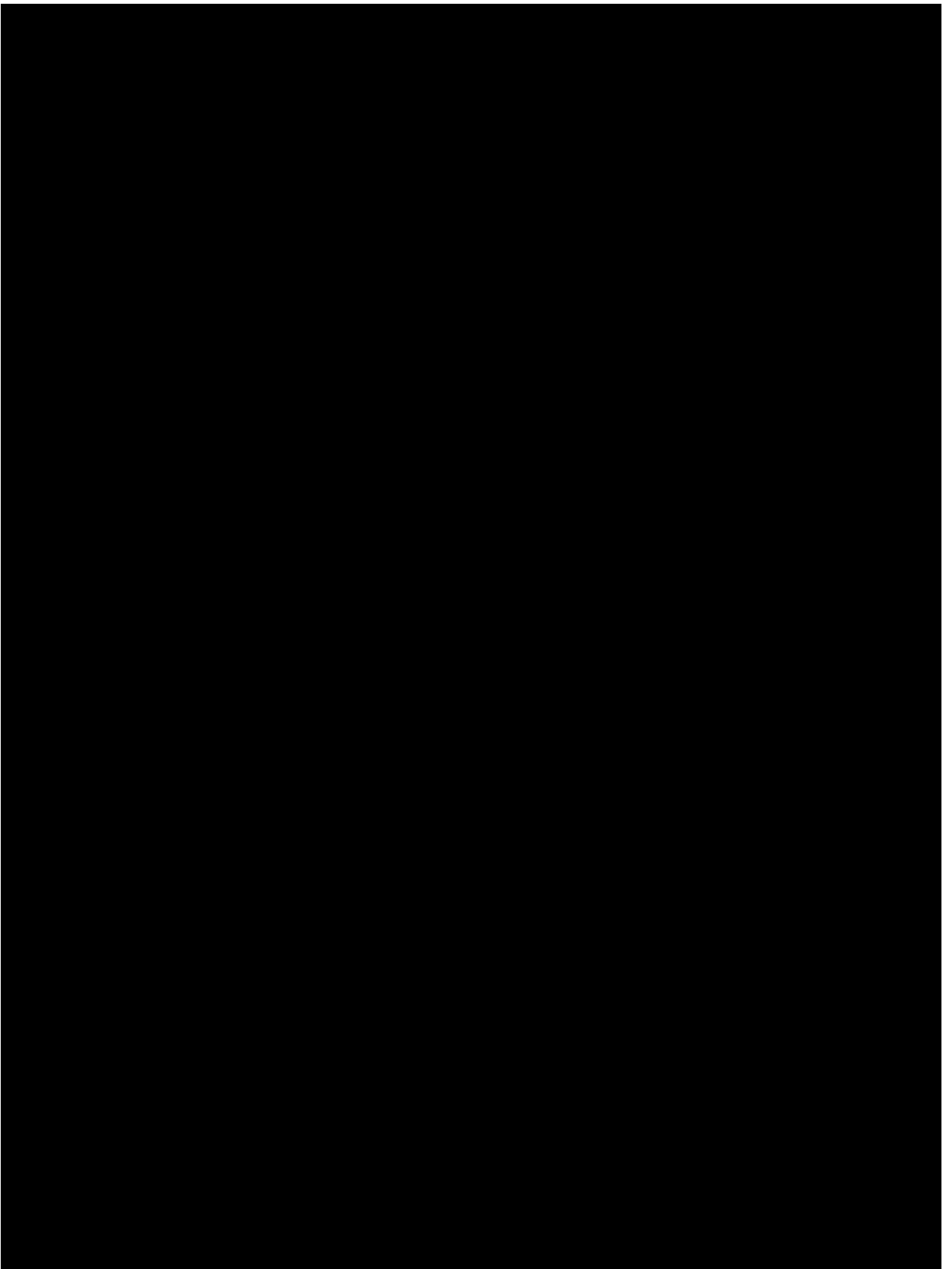
”האינטואיטיביות שבה הם ביצעו את תפקידהם ייצגה היטב את הקשיים שהדמויות עצמן חשו ולא הייתה להם היכולת להביע. בהדוויג, הדמות המרכזית

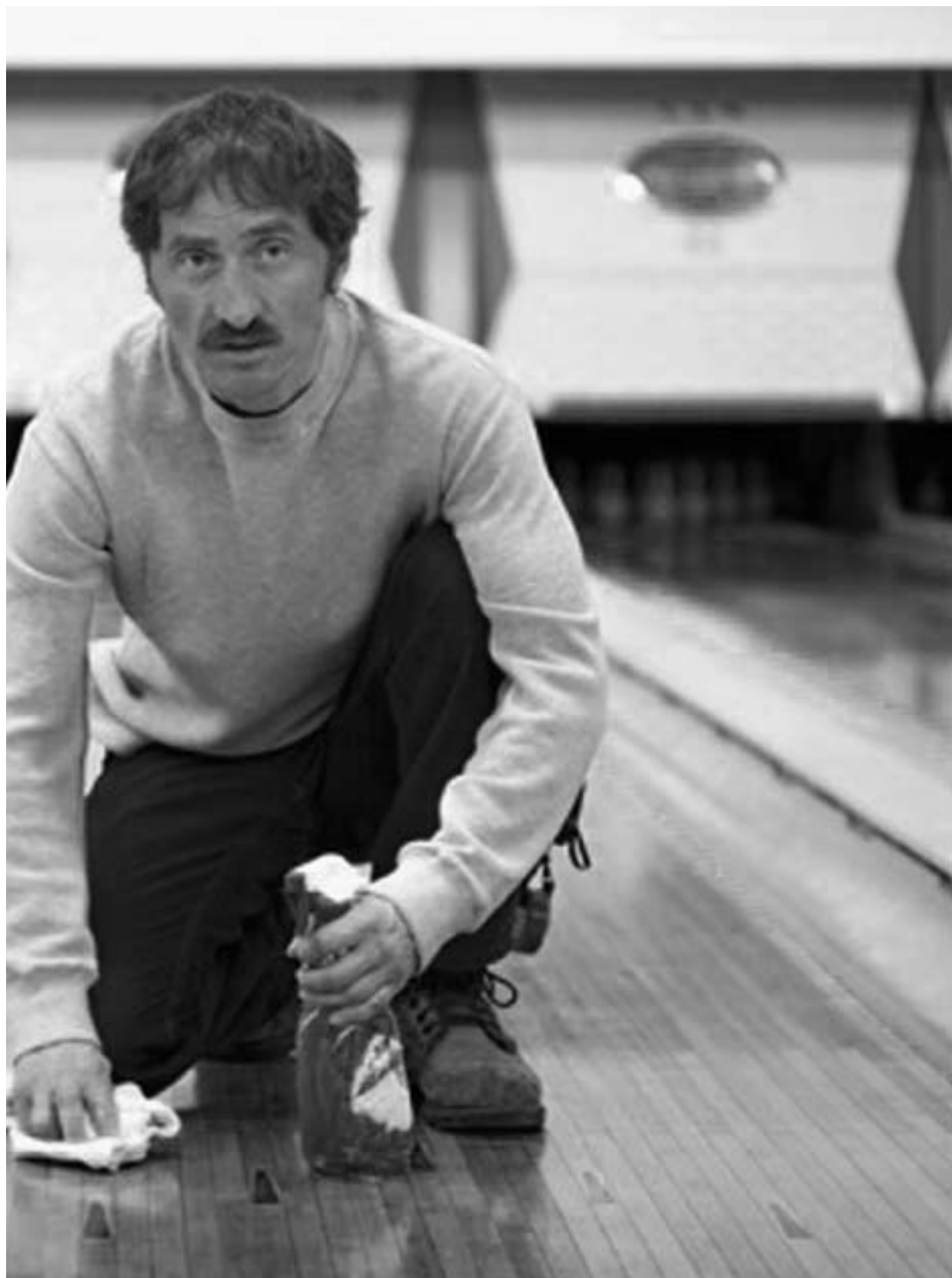
כן יודעת לבטא את עצמה, היא כמעט יותר מדי מודעת לעצמה, אבל המודעות הזאת מסמנת בלבול ומבוכה שאינם שונים בהרבה מאלה שאפיינו את גיבורי סרטי הקודמים. את ז'ולי סוקולובסקי פגשתי במקרה, ומיד כשהתחלנו לדבר הבחנתי בשילוב בין נחישות לביישנות שאפיינ אותה והבנתי שהיא האישה הנכונה לגלם את דמותה של סלין".

אורי קליין הוא מבקר הקולנוע של עיתון הארץ. בוגר המחזור הראשון של החוג לקולנוע ולטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב. פרסם מאמרים על קולנוע בכתב העת האמריקאי פילם קומנט. לימד תיאוריה והיסטוריה של הקולנוע בחוג לקולנוע ולטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב, באוניברסיטת חיפה, במכללת ספיר, בקמרה אובסקורה ועוד. ב-2007 זכה בפרס סוקולוב על מפעל חיים.

© כל הזכויות שמורות לעיתון "הארץ" בע"מ

© "HA'ARETZ" DAILY NEWSPAPER LTD







קרלינג, 2010 בימיו: דניס קוטח

דניס קוטס Curling, 2011
Les lignes ennemies, 2010
Carcasses, 2009
All That She Wants, 2008
Mona's Daughters, 2007
Our Private Lives, 2007
Drifting States, 2005

אני חושב שאנחנו לבד עכשיו

ראיון עם דני קוטה



ג'ייסון אנדרסון

שתי דמויות זעירות לבושות מעילי רוח מרופדים על רקע נוף קנדי מובהק – אב ובתו צועדים בשלג המצליף בשולי כביש ראשי בסביבה כפרית. ניידת משטרה עוצרת, ושטר שואל אותם מדוע אינם נוסעים במכונית. שאלה הגיונית בהתחשב במזג האוויר הקשה (השאלות האחרות שלו פחות הגיוניות, ומסבירות את סלידתו של האב מסמכות ואת החלטותיו בהמשך). אבל עד כמה שהנופים החורפיים בקרלינג (Curling)¹ נראים מטילי אימה, בייחוד בשוט הפתיחה המתמשך והמדהים ביופיו (באדיבות הצלם ד'וֹנָה דְּשֶׁאִיָּה), סרטו האחרון של דני קוטה הוא בסופו של דבר סיפור על החשיבות שביציאה למסעות שכאלה.

להסתלק מהמקום שבו אתה נמצא יכול להיות רעיון ממש טוב גם כן. הדירה המרוהטת בצמצום, שבה חיים ז'אן-פרנסואה (עמנואל בילודו) וז'וליבון בת ה־12 (פילֶוֹן בילודו – בתו בחיים). בעיירה קודרת הרחק ממונטריאול, כבר לא דומה בכלום לבית. הפעילויות העיקריות שלהם שם הן אכילת ארוחות בדממת מוות וביקורים אקראיים בסלון, כדי שז'וליבון תאזין לשירי פופ במערכת הסטריאו (השירים של

1

ספורט קבוצתי שהמשחקים בו נערכים על משטח קרח.

טיפאני או סְטֵייסי קִיו מעולם לא נשמעו כל כך מבשרי רעה).

עד מהרה מתברר שז'וליבון לא מבקרת בבית ספר, ושהאב הוא היחיד שמארח לה לחברה. התנהגותה השקטה וחסרת ההבעה גורמת לאבא שלה להיראות פטפטן. אבל כמו ז'אן־פרנסואה, גם היא רעבה לסוג כזה או אחר של חיים חדשים. באופן מסקרן, על אף ששני הטיפוסים האלה מתקשים לתקשר אחד עם השני ועם כל הסובבים אותם – גלריה צבעונית אבל לא נחמדה שכוללת גם זוג גותי, כנראה היחיד בעירה – הם נחושים לנדוד הלאה, לאזורים ומרחבים שעלולים לא להסביר פנים לטיילים בודדים, בדיוק כמו אותו כביש ראשי קודר.

הלהיטות של קרלינג לאלץ חיבור עם צופיו, עשויה לסמל אותו כפריצת דרך בגוף העבודות של קולנוען מונטריאולי זה, שפורה באופן ראוי לציון בהתחשב בנסיבות העגומות של תעשיית הקולנוע הקנדית, שאינה מאירה פנים לקולנוענים, מבוססים ומתחילים כאחד. קוטה ביים מאז 2005 ועד היום חמישה סרטים באורך מלא ומספר סרטים קצרים. שתי זכיות (אחת מהן על קרלינג) בתואר הבמאי הטוב ביותר בלוקרנו שבשוויץ, הקרנתו של גוויות (Carcasses) המעולה ב"שבועיים של הבמאים" בפסטיבל קאן בצרפת, וקווי האויב (Les lignes ennemies), שצולם השנה עבור "צ'ונג'ו" – הפרויקט הדיגיטלי הרב־תחומי בקוריאה, ביססו את מעמדו כבמאי הקנדי שכנראה מוצג ביותר מחוץ לארצו. (הרטרוספקטיבה הראשונה בקריירה שלו תתקיים בפסטיבל הסרטים הבינלאומי הקרוב בווינה). בזכות אופיין השנוי לעיתים במחלוקת של הדרמות הקשוחות והאינטימיות מדינות הצפון (Les états Nordiques, 2005) וחינו הפרטיים (Nos vies privées, 2007), ובזכות המוזרות שלא ניתן לסווגה של גוויות, מתאימים סרטיו של קוטה למארגני פסטיבלים הרפתקניים יותר מאשר סרטים של רוב בני דורו.

בהיותו פורטרט מרגש ולפעמים מסתורי של משפחה בתהליך שינוי, עשוי קרלינג להרחיב את בסיס האוהדים שלו בקנדה. יחד עם זאת, קוטה מרגיש שהרמיזות האחרונות, שהבולטת בהן נמצאה ככל הנראה בתוכנית פסטיבל הסרטים הבינלאומי של טורונטו, שזה אולי הסרט הכי נגיש שלו – עורערו על ידי השאלות שהציבה בפניו בלוקרנו סוללת המראיינים, שהיו תגרניים באופן עיקש כמעט כמו אותו שוטר בסרט. קשה להכחיש שקוטה נוטה חיבה עזה לכפל המשמעויות שמאפיין סרטים מסוג גוויות – שילוב של סרט דוקומנטרי וסרט עלילתי, בן־כלאיים המהווה נס מזור, שבו הבעלים הלהגני של מגרש גרוטאות ענק נאבק בנוודים מסוג אחר: קבוצה של

ארבעה משיגי גבול הסובלים מתסמונת דאון. גם בקר לינג יש מידה לא מבוטלת של תעלומות, בעיקר אלה הקשורות במסעותיה של ז'וליבון ליער. ז'אן-פרנסואה משאיר אותה לכדה כאשר הוא יוצא לעבודותיו כאיש תחזוקה באולם כדורת מקומי (הבוס שלו שם קורא לו "מר שפם" בצורה בלתי נשכחת) או במוטל על סף סגירה, והיא יוצאת אל העולם מחוץ לדלת ביתה. התגליות הכי משמעותיות שלה הן טיגריס, ואחר-כך גוש של גופות קפואות. באשר לז'אן-פרנסואה – שמגולם ברגישות רבה על ידי בילודו (שגם זכה בפרס בלוקרנו), שחקן שמוכר לקוויבקים מתפקידו כְרָנָה לְוֹסְקָ? במיני-סדרה טלוויזיונית מהעת האחרונה – גם הוא מבצע מעשים טורדי שלווה ודוחים (שגם בהם קשורה גופה), למרות שההחלטה הכי שנויה במחלוקת שלו בסרט אינה כה מוזרה בהתחשב בתגובתו לשוטר בסצנה הראשונה. קרלינג הוא סרט אנושי, מותח, מעט מסתורי ולעיתים קרובות מצחיק מאוד המצליח להיות סיפורן של שתי דמויות שנתבי הבריחה שלהן מהיאווש גחמניות כמותן. באופן דומה, אין קוטה מתייחס בביקורתיות או עוקצנות לעיירה שבה צולם הסרט, מוֹן־סֶנְט־אֵילֶר – שנמצאת לדבריו במרחק של פחות מחצי שעה נסיעה ממרכז מונטריאול. כמו מגרש הגרוטאות בגוויות, המקום הזה הוא בסופו של דבר מה שהאנשים האלה בוחרים להפוך אותו להיות. עבור ז'אן-פרנסואה וז'וליבון, הוא מציג אפשרויות של תגליות חדשות והרפתקאות משונות, חלקן מאיימות יותר מהאחרות. ואם נכשלים בכך, תמיד ניתן ללכת לאולם הכדורת או למשטח הקרלינג או לגבעת מוחלות השלג, ולקחת חלק בעולם החיים. אחרי הכול, איש אינו מסוגל לשרוד בארץ הזאת זמן רב בלי לדעת איך להימלט מהחורף הקנדי.

ג: בהתחשב בכך שהסרט מעודד קשר רגשי עם הדמויות ובכך שהוא מסתיים בנימה פחות או יותר אופטימית, מפתה לתאר את קרלינג כסרט הכי נגיש שלך עד כה. אבל המילה הזאת לא נראית הולמת – אני חושש שיש בו יותר מדי גופות כדי לסווג אותו כממש "נגיש".

ד: אחרי שהייתי בלוקרנו עם הסרט, לא הייתי אומר שהוא בהכרח יותר נגיש. ביום הראשון הענקתי ראיונות וזכיתי לשאלות מוזרות כגון: "למה אתה לא עונה על שאלה כזו ואחרת בסרט? מה היחס שלך לקהל? האם אתה רוצה לשחק בקהל?" כאלה דברים. התפלאתי: "אה, אתם באמת חושבים שכליכך בלתי אפשרי להבין את הסרט?" אבל לדעתי הסרט הזה מיועד לכול – כולם יכולים למצוא בו משהו. גוויות אינו מיועד לכולם. או שתשנא אותו או שתחשוב שזאת התגלות – אין

- אמצע. אני מרגיש שהייתי יכול להראות את קרלינג לדודי או לדודתי. אבל בלוקרנו אנשים באמת רצו את כל התשובות... אז בוא לא נגיד שהוא נגיש.
- ג: אולי זה לא בדיוק גוויות, אבל בקרלינג בהחלט לא חסרות כמה דמויות שמסתכנות בכניסה לאזור מסתורי כלשהו, כמו מגרש הגרוטאות בגוויות והיער שז'וליבון חוקרת כאן, ומבצעות פעולות ומגלות תגליות שעשויות להראות די מעורפלות לצופים.
- ד: יש אנשים שאומרים לי, "עשית חמישה סרטים – הם מאוד שונים אחד מהשני". אני לא מסכים. למעשה, קרלינג דומה יותר לסרט השני שלי, חיינו הפרטיים. כאן יש שני אנשים שחיים עם סוד שהם לא חולקים, וכך היה גם בחיינו. מבחינה צורנית יש בו גם הרבה מכל מה שהיא רוצה (Elle veut le Chaos, 2008). אבל כן, גם גוויות עניינו יותר ביער. אני רואה את היער כדרך להתחבר לעולם, לפעמים. הוא קישור בין הציוויליזציה לבין המזורות הטהורה בחיי הדמויות. זה כל הסיפור בקרלינג: איך להתחבר עם העולם. הילדה לא יודעת דבר על העולם, אז היא יוצאת ליער ומוצאת חיבור. זה לא ממש משנה שמה שהיא מוצאת זה גופות. אלה יכלו להיות גם חיות מתוקות למראה. זה יכול היה להיות כדור גולף או פרי. זה עוסק בקשר החדש שלה עם העולם, והיער הוא הקישור. אותו דבר נכון לגבי ז'אן־פרנסואה ומשחק הקרלינג. אנשים שואלים אותי, "למה קרלינג?" אז קודם כל, קרלינג הוא ספורט קבוצתי, והוא יכול להתקרב יותר לקהילה אם ישחק בו. ברגע שהוא שומע על קרלינג ניצוץ מופיע בעיניו – הדבר החיובי היחיד בחייו לאורך כל הסרט הוא הקרלינג. אז מבחינתי זאת הייתה החלטת ברורה מאלה לקרוא לסרט קרלינג, גם אם זה מעט קשה להסבר. אנחנו צוחקים מאוד על הספורט הזה בקוויבק, מה שמוסיף לעניין עוד אספקט אירוני.
- ג: ויחד עם זאת הסרט ברור מאוד בעניין ערכו של הספורט בחייהם של האנשים בקהילות כמו זאת שכאן, ובנוגע לפוטנציאל להשתלבות שהוא יוצר.
- ד: זה העניין, והסרט מאוד פשוט: איך אתה מתקשר עם עולם החיים? הם פשוט נסחפים ומאוד מסוגרים בעצמם, ואז הם עושים את המעבר לעולם זה. מה שעליהם לעשות כדי לבצע זאת: היא צריכה לפגוש כמה גופות ביער, והוא צריך להתעניין בקרלינג. אבל בניסוח פשוט, זה סיפור על אב ובתו ועל איך הם מתקשרים עם העולם.
- ג: התמונת המשפחתיות עשויות להיות עוד נקודת חיבור עם אנשים, אם כי ז'וליבון

היא בהחלט טיפוס שעשוי להרחיק חלק מהצופים. יש בה מין אימיות־הבעה שמרמזת שאולי היא אוטיסטית, אבל מצד שני היא הודפת את הניסיונות שלנו לדיאגנוזות חובבניות.

ד: מאוד חששתי ליצור דמות של ילדה קטנה וחמודה. יודע למה אני מתכוון? לא רצייתי שאנשים יצאו מהסרט ויגידו, "אוי, היא כל כך חמודה, והיא עושה תפקיד מעולה!" בגלל זה השתמשתי בשחקנית לא מקצועית. היא בתו של עמנואל בילודו, אם כי במידה מסוימת זה אקראי לחלוטין. אבל היא לא "נפלאה" בסרט הזה, היא לא נותנת הופעה, היא לא צורחת או בוכה – היא פשוט שם. המבט שלה מעט מת, והיא מחכה שמשוהו יקרה. זה בדיוק מה שרצייתי. כל הסרטים האלה עם ילדים שגונבים את ההצגה, אנחנו שונאים את זה! אני ממש שמח שהיא לא גונבת פה את ההצגה.

עמנואל סיפר לי על פילומן, וכשפגשתי אותה היא הייתה קצת כמו שהיא בסרט. היא גם הייתה קרובה לגיל המתאים. היא הייתה בת ארבע־עשרה. אם תפגוש אותה תראה שהיא כמו אישה קטנה, כך שבסרט עשינו את הכול כדי להוריד את הגיל שלה. בתסריטים הקודמים ז'וליבון הייתה בת שמונה, ואז תשע, ואז עשר. אבל באמת מצא חן בעיניי שהיא בת 12, מפני שהיא כבר לא ילדה. אתה מרגיש שבגיל שתים־עשרה היא צריכה להיות מישהי, ויחד עם זה היא מנותקת לחלוטין מהעולם בגלל אבא שלה. אם היא הייתה בת שמונה או תשע אפשר היה להבין את המצב שלה בקלות – העובדה שהיא בת 12 מציבה דברים בפרספקטיבה. גם אהבתי שפילומן יכלה לעשות חזרות על הדיאלוגים והמצבים עם אבא שלה בערבים. הם היו הולכים הביתה וידעתי שכשהיא תחזור יום אחרי זה היא תהיה מושלמת. זאת אבן שירדה לי מהלב ושמחתי על כך... היא לא פספסה אפילו שורה. אמנם אין לה הרבה, אבל בכל זאת...

ג: מעבר לכך, פילומן לא בהכרח כזאת משונה. אולי היא איטית ומרוחקת, אבל היא לא עד כדי כך רחוקה מהנורמה.

ד: היא לא מפגרת בשכלה. בלוקרנו, אנשים אמרו, "הם מוזרים!" באמת? יש הרבה אנשים כמוהם. האנשים בסרטים שלי הם לא אנשי שוליים ואינם משונים – הם רק מעט מחוץ לצייויליזציה. הדמויות בסרט כל מה שהיא רוצה חיו הלכה למעשה במרחק מטרים ספורים מהכביש הראשי, ואותו דבר נכון גם כאן. אני אוהב אנשים כאלה שמתחבאים מעט מהחברה, אבל עדיין לוקחים חלק בקהילה.

- הם עשויים להתחבא בארון והם עשויים לשחק קרלינג עם האחרים. יש גבול דק בסרט – האם נאבד אותם או שנחזיר אותם לעולם הנורמלי לכאורה?
- ג: אז מה, אם כך, אמורים להבין הצופים מחלק מהדברים שז'וליבון רואה? לדוגמה, האם הגופות שהיא מוצאת אמורות להיות הזיה?
- ד: לא, יש גופות אי־שם בסביבות הבית. אני לא חושב שזה כל כך משונה. אתה קורא בעיתונים על מקרים כאלה. כאן היה לנו מה שנקרא "חיסול חשבונות" בין כנופיות אופנוענים. במשך שנים הייתה פה מלחמת אופנוענים. כבר נגמר הסיפור וכולם בכלא, אבל אני זוכר שקראתי על גופות שנמצאו בשדות תירס. זאת הארץ שבה אנחנו חיים. היא כל כך גדולה, שאתה יכול לעשות דברים כאלה.
- ג: גם הטיגריס גורם להרבה אנשים לדבר, כמובן.
- ד: אנשים מדברים אתי כל כך הרבה על הטיגריס המטורף. הטיגריס נוגע יותר בצורך של הילדה להפעיל את הדמיון שלה על משהו. גם כאן, אנשים יכולים להגיד שזאת הזיה, אבל מבחינתי היא מאמינה שהיא רואה טיגריס, כך שהיא טיגריס איפשהו. כרזת הסרט היא אולי קצת אניגמטית, אבל היא מכילה את תמונת הטיגריס לילדה ואת הכותרת קרלינג לֵאבא – שני האלמנטים חיוביים מאוד בסיפורי החיים של שתי הדמויות.
- ג: בשתיים מהסצנות הכי חזקות בסרט אנחנו רואים אותה ואת אבא שלה מקשיבים לשירי פופ של טיפאני ושל סטייסי קיו. אלה ההזדמנויות היחידות שלנו לראות אותה נהנית באופן מאוד ילדותי.
- ד: ולשתי הסצנות יש משמעויות שונות. הראשונה מצחיקה, אבל בשנייה – לא צוחקים כלל. לאחרונה עלה בדעתי שיש כמה דברים תת־מודעים שקרו לי עם הסרט הזה. ראשית, בחירת הקרלינג כספורט. לא היה לי מושג כמה הקרלינג סימבולי כשבחרתי בו – הם אפילו קוראים למרכז המגרש עם העיגולים "הבית". הקרלינג מאוד מדויק וחמור – הוא מתחבר כל כך טוב לסיפור. ואז יש את השירים. פשוט ניסיתי לבחור שני שירים מנעוריי, ואחד היה "אני חושבת שאנחנו לבד עכשיו" של טיפאני. רק לאחרונה התחלתי להבחין במילים וחשבותי, "בחי, המילים האלה... זה ממש מוגזם!" הבנתי שזה נכון גם לגבי "שתיים לב" של סטייסי קיו – השירים האלה הם בחירה כל כך כבדה. אבל זה מטורף איך תת־המודע עובד. גם בסצנה בהתחלה שבה רואים דם במוטל ואו, מאוחר יותר, דאן־פרנסואה שואל את ז'וליבון באיזה צבע היא רוצה שיצבע את האמבטיה והיא

אומרת אדום. מעולם לא עשיתי את החיבור.

ג: זה בטח נדמה כאילו לסרט יש תת־מודע משל עצמו.

ד: ברור שיש לו. באירופה, אנשים מדברים הרבה גם על הנוף. כאן אנחנו לא מדברים עליו, מפני שאנחנו מכירים את הארץ שלנו. אנחנו יודעים שבכל מקום שתציב בו מצלמה, תקבל סצנות שנראות ככה. זה לא משהו שאנחנו חושבים עליו יותר מדי, אבל עבורם הנוף הוא המות, ויש בו צד פסיכולוגי.

ג: הערכתי את האור החורפי החזק והקשה הזה המצוי למכביר לכל אורך הסרט – למעשה, נראה שהוא ממלא פה גם את החללים הפנימיים, ולא רק את החוץ. זה אינו סרט מלא באחים מבווערות שמפיצות חמימות ונעימות, לדוגמה.

ד: ובכן, אני לא אוהב סרטים שבהם התאורה מנסה להגיד לך משהו. ויחד עם זאת רציתי מראה קר, אז עשינו bleach bypass³, וכך הכול נעשה לבן ופריך יותר.

זה כשלעצמו עשה את העבודה. ובכל זאת, אני לגמרי לא בעד עיצוב אמנותי. אני לא אוהב שיש דברים על הקירות. אני לא קיצוני כמו אלן קווליר, אבל אני לא ממש אוהב את הסרטים האלה שבהם אתה מביט בחפצים יותר מאשר באנשים.

לפני כמה שנים היה סרט, קונטיננטל, סרט ללא רובים (Continental, un film sans fusil, 2007), שאנשים אהבו מאוד וגם אני ממש נהניתי ממנו. הצילום היה מאוד עגמומי, חום וצהבהב. אבל הבעיה העיקרית הייתה

שהוא היה אודות חפצים, חפצים מדליקים. שכחת מהאנשים. אתה רואה ג'יפי פופ,⁴ אתה רואה מכונת בוטנים, אתה רואה טלפון ישן משונה. בסרט הזה, הצילום של המציית שיש עליו חתול, הוא התקריב היחיד על חפץ בכל הסרט. אני אוהב

להקפיד ותמיד להישאר עם האנשים. אין שום דבר מרהיב־עין בנוגע לסרט, שום דבר שהמצלמה עושה שאומר "תראו את הצילום שלי". זה תמיד פונקציונלי. זה כנראה מה שהכי שונה מהסרטים המוקדמים שלי. בגוויות זה הכול היה בשוטים קבועים, מאוד ממושמע. בכל מה שהיא רוצה זה מאוד מרהיב. והיו לנו שנים־

עשר מטר מסילה בכל מקום. בשני הסרטים הקודמים שלי זאת הייתה מצלמה נישאת לכל אורך הדרך. הסרט החדש יותר בוגר מבחינה צורנית, זה בטוח.

ג: התקציב של קרלינג היה מיליון דולר. זאת הפעם הראשונה שאתה עובד בקנה מידה כזה?

ד: זה בדיוק כמו התקציב של כל מה שהיא רוצה. טכנית זה הסרט השני שלי עם צוות גדול ולוגיסטיקה מסובכת. כתבתי את כולו לפני שלוש שנים. במקור

3

תהליך שמעלים מהסרט את הצבעים החמים, ומשאיר רק את השחור, הכחול והלבן ואת גווני הביניים שלהם. בין הסרטים בהם השתמשו באפקט הזה ניתן למנות את "יוח מיוחד, שבע, קנזס סיטי, העורב וכן הלאה.

4

פופקורן להכנה במחבת אלומיניום חד פעמית.

הייתי עם המפיק של הבמאי ברנאר אָמוֹנֵד, אבל דרכינו נפרדו. זה פרויקט די מקצועי, עם כל המוסדות מאחורינו. אבל הם מעולם לא ביקשו ממני לשנות דבר. אנשים תמיד חושבים שהמוסדות מבקשים ממך לשנות דברים, אבל זה מעולם, מעולם לא קרה במקרה שלי. אולי הם יודעים שלא אסכים. אבל אני חושב שככל שאני מרבה לעבוד עם אנשים ב"טלפילים" וב-SODEC, הם יותר בוטחים בי. הם ערים לעובדה שהסרטים נודדים בעולם – את זה הם ממש אוהבים. והם יודעים שמתוך חמישה סרטים, שלושה עשיתי בעצמי ועם מענקים ממועצת קנדה, אז הם חושבים: "ואו, הבנאדם עושה את הסרטים שלו על חשבוננו ורק בחלק מהמקרים הוא בא ומבקש כסף במקום לבקש מאיתנו חמש או שש פעמים". הם אוהבים את העובדה שאני יכול להסתדר בעצמי. סביר להניח שהם יאהבו את זה אם הסרט הבא שלי יהיה עוד גוויות, שאותו עשיתי בחמשת או עשרת-אלפים דולר ושגם הוא ינדוד בעולם. לסרט שאחריו בטח יהיה קל לקבל צ'ק. זה לא שהכניסו אותי לאיזה מועדון – אני הכנסתי את עצמי. מבין למה אני מתכוון? דחפתי ופתחתי את הדלת בעצמי ומעולם לא ביקשתי נדבות.

ג: זה עשוי להישמע פרדוקסלי, אבל אתה חושב שאולי הגופים המממנים הכי מעריכים את האנשים שיכולים להוכיח שהם מסתדרים בלעדיהם?

ד: זה מה שהם אוהבים. קח לדוגמה מישהו כמו זבייר דולן. לא משנה לי אם אתה אוהב או לא אוהב את הסרטים שלו, אבל את הסרט האחרון שלו הוא עשה בשש-מאות אלף דולר, בכסף פרטי. אני לא אראה את הסרט ואני לא מחבב את הבחור, אבל הוא עשה את הסרט הזה בשש-מאות אלף, וזה מה שאנחנו צריכים בתעשייה. אנחנו צריכים יזמות כזאת. אנחנו צריכים סרטים בשישים אלף שינדרו ברחבי העולם, לרענן את התעשייה. אז אני חושב שכשהם רואים אנשים כמוני וכמוהו ואחרים, זה ממש מוצא חן בעיניהם. אתה לא יכול לקבץ נדבות כל החיים. אני ממש אוהב את מקסים ז'ירו – הוא היה בלוקרנו עם הסרט שלו Jo pour Jonathan. הוא עשה אותו בשישים אלף דולר, ועם מענק של מועצת קנדה. אנשים מוצאים עוד ועוד דרכים להפיק בימינו. אני לא יודע אם זה המצב בקנדה כולה, אבל אני יודע שאנשים בקוויבק מודעים לאלטרנטיבה הזאת.

ג: גם היית מסוגל ליצור כמות מאוד נכבדת של עבודות ולעשות את זה על פי התקציבים שהקצבת לכל פרויקט. זה משתלם לטווח הארוך לשמור על רמת משמעת כזאת?

- ד: זה הרישיון שלך לעתיד. בדיוק בדקתי, ומסתבר שעשיתי חמישה סרטים באורך מלא ושבעה עשר קצרים בחמש עשרה שנים, ב־2.3 מיליון דולר. לא צריך להסתובב ולהשוויץ "אני עושה סרטים בלי כסף". זה לא העניין. אבל מפיקים לוקחים לעצמם כל כך הרבה כסף על שכר אדמיניסטרטיבי וכדומה... האם הסרט הזה נראה כמו סרט עצמאי סופר־זול? לא נראה לי. אין לו ערכי הפקה מטורפים אבל אין בו שום דבר זול. אני לא יודע למה אנשים מתלוננים כל כך.
- ג: זה מעלה את השאלה המתבקשת מאליה, כמה צריך סרט דרמטי לעלות אם אתה מוצא מקום מעניין לצלם בו ושחקנים שווה לצפות בהם.
- ד: אני לא יודע כמה זה עולה להשיג את הדיאלוג הזה ואת האינטימיות הזאת, אבל לדעתי זה לא עולה הרבה.

ג'ייסון אנדרסון הוא מבקר קולנוע בכתב העת המקוון סינמה־סקופ.
*המאמר מתפרסם באדיבותו של המחבר

לב מקרח

הקיפאון הסינמטי בקרלינג של דני קוטה



איציק רוזן

הקולנוע של דני קוטה הוגדר כקולנוע מינימליסטי, מאופק ומנוכר אך יעיל, מסוגנן ובעל איכות מהפנטת. הבימאי הקנדי יליד קוויבק הפיק, באופן עצמאי כמעט לחלוטין, במהלך כחמש שנים, חמישה סרטים באורך מלא: ארבעה עלילתיים ואחד בשם גוויות (Carcasses), שנע באופן מתעתע בין העלילתי לדוקומנטארי. מספיקה בדיקה שטחית של יצירות אלה על מנת להבהיר מדוע הוכתר קוטה כ'אוטר' בעל סגנון אישי וספציפי, שמשלב בעבודתו הבנה של הקולנוע העולמי לדורותיו והיכרות נרחבת עמו יחד עם מקורייות ייחודית ונדירה. סרטו האחרון של קוטה קרלינג (Curling), שנקרא על שם ספורט הקרח הפופולרי בקנדה שמהווה אחת מהתמות הטקסטואליות והסאב־טקסטואליות המרכזיות בסרט, מספק הזדמנות קולנועית נוספת לצפייה בזווית ההתבוננות המקורית והייחודית של היוצר על החברה הקנדית־קוויבקית. יצירה סמי־עצמאית זו של קוטה היא גם אחת היקרות בסרטיו (עם תקציב של כמיליון דולר קנדי הוזה לתקציבו של סרט נוסף בבימויו של קוטה, הדרמה המסוגנת כל מה שהיא רוצה, שיצא ב־2008). הסרט מומן על ידי מוסדות שונים למימון קולנוע קנדי מקורי,

והוא למעשה מקרה נדיר בקורפוס יצירותיו. שכן סרטיו הריאליסטיים, שמתמקדים באזורי הספר הקפואים והמסנוורים בלובנם של ערבות קוויבק, מופקים כמעט ללא כל תמיכה ממסדית כלשהי.

יצירה זו אמנם מרשימה בטביעת האצבע הקולנועית המובחנת, שמאפיינת את כל סרטיו של קוטה. אך קוטה איננו יוצר טהרן הנמנע מהתייחסויות מעניינות לקולנוע שבא לפניו. להיפך – בהזדמנויות לא מעטות הוא מנהל דיאלוג אינטר־טקסטואלי עם הקולנוע שהשפיע עליו, ומאפשר להשראות שלו להדהד את עצמן בסרט. בסצנת הפתיחה של קר לינג אנו חווים בפניה מנותקות המבט של ז'וליבון (פילומן בילודו), כשהיא מביטה לכיוון החלל שנמצא מחוץ למצלמה, וקול גברי אוטוריטיבי של רופא עיניים חסר אמפתיה וגוף, מספר לה על פגם רציני בעיניה ומטיח בה שאלות פולשניות בטון קר ומכני. האסוציאציה לסצנת הראיון עם העובדת הסוציאלית ב"400 המלקות" של פרנסואה טריפו היא מיידית. אך קוטה אינו רק סטודנט שקדן, שמשוייץ בבקיאיותו בהיסטוריה של הקולנוע, הוא גם יודע איך להשתמש באסוציאציות צפויות מראש על מנת לספר את סיפורו שלו. שלא כמו אנטואן דונל של טריפו, ז'וליבון איננה לבד בעולם מנוכר של דמויות סמכותיות וחסרות פנים. יש לה את אביה, ז'אן־פרנסואה (עמנואל בילודו – אביה האמיתי של פילומן בילודו), שנכנס לחדר דקות מעטות לאחר תחילת הסרט. אך אם לרגע חשבנו שבאביה טמונה גאולתה של ז'וליבון – אנו מתבדים מהר מאוד. שכן, בכל הנוגע לבתו העצורה רגשית, מטרתו העיקרית של ז'אן־פרנסואה אביה היא למנוע ממנה כל גישה לעולם החיצוני והתקשרות כלשהי עמו. ז'וליבון לא הולכת לבית הספר, אין לה חברים, אין לה קשר עם איזשהו בן משפחה אחר מלבד אביה. היא מנותקת לחלוטין מהחברה כי זהו רצונו של ז'אן־פרנסואה.

הסגפנות והבידוד הקיומי שז'אן־פרנסואה כופה על ז'וליבון אינם נטולי סיבה ראויה; בסצנה השנייה של הסרט אנו חווים בווג האקסצנטרי צועד לאיטו על כביש אינסופי, סביבם ערבת שלג לבנה, שמשתרעת עד אין קץ לתוך האופק, והם מהדסים בדרכם הביתה בעיצומה של סופת שלגים מתונה. לפתע ניידת משטרה עוצרת לידם, ואנו חווים, בשוט ארוך ומרוחק, באיש חוק מקומי שמציק לאב המופנם בשאלות פולשניות, וזאת לעיני בתו הנבוכה. הפסיביות־אגרסיביות המובלטת הזו, שמפגינות דמויות אוטוריטיביות כבר ברגעים הראשונים של הסרט, גורמת לצופים להבין את רצונו של האב להרחיק את בתו מחברה חטטנית ומנוכרת, שבכסות של אכפתיות ורצון טוב רק מנסה לכפות סולם ערכים כוזב ומרות מתנשאת. חששותיו של האב מקבלים

משנה תוקף, כשבאחת מהסצנות העוקבות כשהוא יושב עם בתו לאכול מצלצל הטלפון ומעבר לקו נשמע קול גבר מתנשף באופן פרוורטי. העובדה שאמה של ז'וליבון היא עבריינית בעלת מזג היסטרי ואלים, שמוחזקת בכלא המחוזי, אינה עוזרת לקטרג על האב על כך שהוא מונע מבתו כל חברה. אך עם זאת, לבידוד הקיומי שז'אן־פרנסואה כופה על בתו יש מחיר בלתי מבוטל.

מהרגע הראשון בו הוא מופיע במשרדו של רופא העיניים, מסומנת דמותו של ז'אן־פרנסואה כאדם מאובן רגשית וקפוא לחלוטין בכל הנוגע ליכולותיו לתקשר עם סביבתו. אביה של ז'וליבון מעומת בצורה ישירה על ידי רבים (מנהליו בשתי העבודות שלו, גרושתו האסירה וחבריו לעבודה) עם קרירותו, עם ריחוקו ועם נטייתו להימנע ממגע אנושי ומקשר עם בני אדם. ואכן, ז'אן־פרנסואה הוא טיפוס מרוחק וקר בצורה די מעוררת רחמים, אך גם זה לא בלי סיבה. הבוס שלו מתנשא עליו ולועג לו בכל הזדמנות, מכנה אותו "שפם" בגלל שפמו, אשתו־לשעבר האלימה וההיסטרית מהווה היפוך עוכר שלוה לאישיותו המופנמת. יתר על כן, רעיו לעבודה לא תומכים בו ודאגתם אינה כנה. חלקם מפגינים כלפיו אדישות ובמקרים מסוימים עוינות סמויה.

ז'אן־פרנסואה הוא אדם מבוהל ומפוחד, אך הסיבות בגינן הוא מנהל את אורח החיים שהוא מנהל מתקבלות על הדעת; הסביבה החברתית בה הוא מתנהל לא מאפשרת לו להישען עליה, לשים בה את מבטחו, ויותר מכול, לאפשר לבתו היקרה להיות חלק ממנה. אך לא נכון יהיה לקבוע שמצבו של ז'אן־פרנסואה הוא חשוך מרפא. הוא דווקא כמה למגע אנושי, וחולם להיות חלק ממארג חברתי תומך וחיובי. לאורך הסרט הוא מנסה ליצור קשר עם עמיתה לעבודה ומבטא את עניינו הרומנטי בה, בשלב מסוים הוא אפילו מוכן לשכור את שירותיה של זונה המשטה בו שהיא אישה בודדה המעוניינת בחברתו, אבל למעשה היא בעצם רוצה את כספו. ובחלומותיו הוא אף כוכב מוערך בקבוצת הקרלינג המקומית. הקרלינג שהוא ספורט קרח בעל אופי אינטימי ומעודן יותר מענפים אחרים כמו הוקי או החלקה על קרח, ושמתבסס על שיתוף פעולה הדוק בין חברי הקבוצה, מייצג סיטואציה חברתית שאליה כמה ז'אן־פרנסואה להצטרף אך אינו מצליח בגלל התקיעות בה הוא נמצא.

ז'ילבון, החיה במן מצב ספק מהורהר ספק דיס־אסוציאטיבי, מנסה נואשות להכניס קצת צבע וחום אנושי למציאות המנוכרת והמנותקת אותה כופה עליה אביה. פעמים מספר היא מבקשת ממנו לבקר את אמה בכלא (אליה היא מתייחסת בשמה הפרטי, דבר המרמז על ההתניה שעברה מצד אביה, שגורמת לה להתנכר לאמה), בהזדמנויות

אחדות היא מציעה לאביה לצבוע את האמבטיה בביתם בצבע אדום, מלא־חיים, ואף מתחננת בפניו שיאפשר לה לשמוע קצת מוזיקת פופ על מנת להכניס צבע ליום־יום שלה. אך אביה תמיד חוסם אותה כדי לשמר את המצב הקפוא הזה בו שניהם נמצאים. קיפאון רגשי, מנטלי, קוגניטיבי ואף פיזי, שמשתקף גם בנופים הקפואים והקרניים. נופים אלה נמצאים בקדמת הפריים לא פחות מאשר דמויותיו הראשיות, ובנקודות רבות משקפות את עולמן פנימי ואת המצב הרגשי בו הן נמצאות.

אפשר למצוא דוגמאות נוספות לאופן בו מתקיים יחס ישיר בין מיצוב עלילתי "סרטי שלג" שכאלה במרחב מושלג וקפוא לבין המבע הקולנועי המאופיין באיטיות וב"קפיאות". בסרטים אלה, המתפרשים על מנעד רחב של ז'אנרים וסגנונות, ניתן גם לפרש את המרחב הקפוא כשיקוף המצב הרגשי של הדמויות ואישיותם. כדי לסבר את העין והמחשבה ניתן להזכיר את פארגו, קומדיית הפשע השחורה של האחים כהן, סופת הקרח המלודרמטי של אנג'לי, המתקוות שאחרי הטרגי של אטום אגואן ואפילו חן לאדם הנכון להיכנס, סרט הערפדים השוודי והלא קונוונציונאלי של תומס אלפרדסון. אפילו בקולנוע הישראלי, שהשלג ממנו והלאה (אלא אם כן זה "שלג באוגוסט") – ניתן למצוא דוגמאות לכך שהנופים החזרפיים והאפורים הדומיננטיים בסרט מכתבים גם את אופי המבע הקולנועי שלו. כך במייד אין יזראל של ארי פולמן ובשרמן בחורף של אורי ענבר.

בקרלינג, כמו בדוגמאות הנ"ל, הקור הפיזי והקרח המטפורי מפלסים את דרכם פנימה לכל רובד בסרט ועוטפים בצינתם כל אמצעי מבע בשפה הקולנועית: כמעט כל הדיאלוגים בקרלינג מועברים בנימה מונוטונית, כמעט חסרת רגש. המימיקה של ז'אן־פרנסואה ז'וליבון, שדרך הפרספקטיבה שלהם אנו מביטים ושאתם אנו מזדהים – קפואה ואחידה. במיוחד במקרה של ז'וליבון, שנתפסת כמנותקת מהמציאות עד כדי אוטיום. אמנם עיניו של ז'אן־פרנסואה מלאות הבעה ורגש מיוסר אך הבעת פניו קפואה ומאובנת. עיניו מבטאות את בחירתו להפנות גב לדלות האמוציונאלית שהחיים מביאים איתם, ואילו עיניה של ז'וליבון מגלות את היותה מנועה מרגש, מצבעי החיים. בלשון מטפורית, ז'וליבון מעולם לא חשה את הצבע האדום, רק את הלבן, צבע המוות, הצבע הדומיננטי ביותר בסרט.

גם השפה הקולנועית של קרלינג תואמת את אותו קיפאון. הסרט מקמץ בתנועות מצלמה מסוגנונות, ורוב השוטים בו הם דרך מצלמה סטטית, שקפואה במקומה ובקושי זזה, כאילו הוקפאה גם היא על ידי המרחב הקרחי. ה"קפיאות" מאפיינת גם את פס

הקול המוזיקלי של הסרט. פס הקול חף מכל צבעוניות ומתבסס בעיקר על דממה חסרת חיים עם שלושה סייגים בולטים במיוחד: בשתי סצנות בהן ז'אן־פרנסואה מאפשר לז'וליבון לשמוע מוזיקת פופ ובשיר הסיום של הסרט. שלושת מקרים אלה בולטים במיוחד נוכח ההעדר הכמעט מוחלט של פס קול מוזיקלי בסרט. בהקשר זה בולטת במיוחד סצנת חלום של ז'אן־פרנסואה בה הוא מדמה עצמו מכבב במשחק "קרלינג" עם הקבוצה המקומית. הוא מוביל את הקבוצה לניצחון, מחלק "כיפים" לכל חברי הקבוצה ופוצח בריקוד ואלס עם אחת מחברותיו, כשברקע אין ולו צליל בודד אחד. התמונה עוברת בהילוך איטי דרמטי וקתרטי, ורואים את ז'אן־פרנסואה מקפץ עם חיוך רחב ולא אופייני בסיטואציה הדורשת גיבוי מוזיקלי הולם, אך למרות זאת פס הקול לאורך כל הסצנה אטום לחלוטין.

אך עם כל המועקה והריקנות הרגשית, בסופו של דבר קוטה דווקא מעניק לדמויותיו את החסד לו הן ראויות. בצעד לכאורה שרירותי, שמבחינה תסריטאית הולך יד ביד עם שרשרת האירועים האקראיים והכמעט מופרכים שמתרחשים בסרט, ז'אן־פרנסואה, בפרץ של הפגנת רגשות נדירה, מצליח לבטא במילים את אהבתו לבתו בפניה. קל לראות מהפך זה כמודבק ומאולץ, אך אם לוקחים בחשבון את נטייתו של דני קוטה להימנע בכל מחיר מקונבנציות ההוליוודיות, לנקודת מפנה שכזו היא אך טבעית. שכן ברור כי מה שמוביל את ז'אן־פרנסואה אל הצעד הזה הם הצורך של ז'וליבון בהפגנת חיבה מצד אביה והצורך העז של ז'אן־פרנסואה להביע איוושהו רגש כלפי בתו.

עם זאת, בהתאם לאופיו הצונן של הסרט, השינוי שחל בדמויות הינו מינורי. מינורי, אך מהותי. סצנה הסיום מציגה את האב ובתו בסיטואציה כמעט רגרסיבית בה ז'אן־פרנסואה "סוחב" את ז'וליבון כאילו היא נטל, שאותו הוא חייב לשאת. אך בנקודה זאת ניתן לתפוס את הנערה כמשא אותו נושא האב בחדווה ומרצון. זהו משא המזין את אהבתו, נותן תכלית לקיומו ומעניק משמעות לחייו. ואילו ז'וליבון מגיבה בצל של חיוך ובמגע פיזי להחלטתו של אביה לאפשר לה להיחשף לעולם. השינויים הקטנים שעוברות שתי הדמויות בסוף הסרט נראים זניחים ואולי טריוויאליים, אך אלה שינויים חיוניים המצביעים בעצם התרחשותם על הנכונות של ז'אן־פרנסואה ובתו לקבלם כחלק מהחיים ולהיאבק בקיפאון הקיומי בו התנהלו. אפשר אפילו ללכת רחוק יותר ולפרש את הסוף של קרלינג כ"האפי־אנד", כזה שמספק אקורד סיום חיובי ומלא תקווה ושמוזכיר יותר מעשיות גאולה מקובלות בתבנית ההוליוודית. אך

הנוף הוא אותו נוף, השקט הוא אותו שקט, הקור הוא אותו קור והחשש מהעתיד לבוא עדיין ניכר בפניו של ז'אן-פרנסואה. עם זאת, פניו שונות וחיוך קלוש עולה מהן – חיוך שמקורו באהבה השקטה בינו לבין לבתו.

איציק רוזן הוא בימאי ותסריטאי עצמאי, בעל תואר ראשון (BFA) מהחוג לקולנוע במכללת ספיר ותואר שני (MA) בלימודי קולנוע בהוכנית הבינתחומית באוניברסיטת תל-אביב. במקביל לעיסוקיו המעשיים כקולנוען, איציק רוזן הוא חוקר צעיר ומרצה עצמאי לקולנוע, במיוחד על נושאים כמו אינטר-טקסטואליות בקולנוע, תולדות הקולנוע הישראלי והיסטוריה וקולנוע. כמו כן, הוא מייסד ומנהל את אתר CIndependent, בלוג לחקר וביקורת קולנוע ישראלי עצמאי.





איש ללא שם, 2009 בימור: וונג בינג

וונג בינג The Ditch, 2010
Man With No Name, 2009
Coal Money, 2008
Crude Oil, 2008
Brutality Factory, 2007
Fengming, a Chinese Memoir, 2007
Tie Xi Qu: West of the Tracks, 2003

"אני תמיד מבקש לתעד מציאות ללא פילטרים וללא עידון, לצלם את מה שיש"

ראיון עם וונג בינג



ארז פרי

בנובמבר 2010 הוזמנתי להיות חבר בצוות השופטים הבינלאומי של פסטיבל שלוש היבשות בעיר נאנט שבצרפת. אחד הסרטים שהוקרנו במסגרת התחרות הרשמית היה המחפורת, סרטו העלילתי של וונג בינג, במאי סיני שהתפרסם באירופה בזכות העשייה התיעודית שלו. הסרט שעוסק בקורותיו של מחנה ריכוז סיני בשלהי שנות החמישים הכה את הקהל בהלם מוחלט. הסרט מגנט את הקהל וריתק אותו למסך הקולנוע מבלי יכולת לזוז. מאוד רציתי לפגוש את וונג בינג, שהיה אמור להגיע לפסטיבל. אבל הוא ביטל את הגעתו ברגע האחרון בשל מחלה נדירה שתקפה אותו בזמן ששהה באזור הררי בסין. בינג סבל מסינדרום קטלני של תת חמצון בדם, שכמעט קטל אותו. כנראה שזו הייתה הדרך היחידה לעצור את הבמאי הדינמי והאנרגטי הזה, שכל מי שמכיר אותו מספר שאינו יודע לעצור, הוא תמיד בתנועה מתמדת. מכריו גם מודים שהיה זה כנראה המאמץ הפיזי והנפשי של סרטו האחרון, שהחליש את גופו המוצק ואפשר את המחלה. בינג הוא אחת ההפתעות של עולם הקולנוע התיעודי בתחילת המאה ה־21. התיאורטיקן הצרפתי, דומיניק פיאני, כינה אותו

כבמאי המפתיע ביותר מאז גודאר ודייוויד לינץ'. ז'רום בארון, מנהלו של פסטיבל שלוש היבשות בנאנט, מכנה את מערבה למסילות, סרטו הראשון של בינג כאירוע קולנועי מכונן שאפשר להשוות את השפעתו להשפעה שהייתה להולדת אומה של גריפית על הקולנוע של המאה ה-20.

בפברואר 2011 פגשתי בפריז את ליהונג קונג, המפיקה של וונג בינג, שמתגוררת בצרפת. אני מגלה אישה עדינה עם סיפור חיים שיכול היה לשמש השראה לאחד מסרטיו של בינג. היא נולדה בסין, אך בגיל צעיר מאוד עברה לאירופה, ונדדה בין גרמניה, אנגליה וצרפת. היא החלה את עבודתה עם בינג ב־2004, ומאז הם הפכו לחברים מאוד קרובים. קונג הפיקה את חמשת סרטיו האחרונים, והיא מודה שהיה זה הסרט האחרון שכמעט וריסק את כולם. הסרט, שצולם ללא אישור הרשויות, היה חשוף לכל אורכו לגניזה אילו היה נתפס על-ידי השלטונות. בתום הצילומים שנערכו במדבר גובי המרוחק, נסעה קונג עם שני עוזרי הפקה במשך 48 שעות ברציפות, רק עם עצירה אחת מהירה באמצע הדרך, לשנחאי, משם הוצאו הקלטות אל מחוץ לסין. אנו נפגשים בגלריה של שאנטל קרוסל, אחת הפטרוניות של וונג בינג, ומי שהזמינה ממנו את העבודה איש ללא שם, שהוקרנה במוזיאון במהלך 2009. אנחנו מקיימים את הראיון עם וונג בינג באחד מחדרי הגלריה בעזרת המחשב. בינג נמצא בשנחאי ואנחנו בפריז. אני שואל באנגלית, קונג מתרגמת למנדרינית ובינג, שנראה עייף ותשוש מבעד למסך המחשב, משיב. "הוא נראה הרבה יותר טוב", אומרת לי קונג, "הוא מתאושש". אני מאוד מקווה שבינג יתאושש ויחזור לעשייה קולנועית בקרוב, מדובר באחד הקולות החשובים והנועזים של עולם הקולנוע העכשווי.

א: במובנים רבים אני תופס את העשייה שלך כעשייה של היסטוריון. אתה כותב את ההיסטוריה החדשה של סין בעזרת אימאז'ים במקום מילים. האם אתה מסכים עם הגדרה שכזו?

ו: הרעיון שקולנוע יכול להיות שקול לכתיבת היסטוריה הוא מאוד בעייתי במיוחד בתקופה הנוכחית. סרטי הקולנוע של הורם המרכזי מצליחים, בעיקר בעזרת השכלולים הטכנולוגיים, ליצור עבור הצופה עולם כה ריאליסטי עד שהוא מרגיש שהוא נמצא בתוך האירוע עצמו. כמוכן שזו פיקציה מוחלטת, אבל זו הדרך של הצופים לחוות אירועים היסטוריים מהעבר או, במקרה של מדע בדיוני – מהעתיד. היחס שלי להיסטוריה הוא אחר לחלוטין. אותי מעניין לתאר את ההווה, כלומר

את מה שקורה עכשיו. הווה מתמשך עם תרצה.

א: זה מאוד מורגש בסרטיך, אבל זה הרבה מעבר לכך. כלומר, כשאתה מצלם את המציאות בהווה בצורה עדינה ומדויקת כל כך תמיד אפשר למצוא בו עקבות של העבר. דרך אנשים, חפצים, נוף וכד'.

ו: אני מניח שזה נכון. אבל מה שחשוב לי לומר בהקשר הזה הוא שאני לא מתעניין בסיפור היסטורי שיש לו התחלה, אמצע וסוף. אני רוצה לתפוס פרגמנטים, רגעים בצורה מאוד אותנטית כך שמול עיניו של הצופה תתגלה ההיסטוריה של ההווה. זו תפיסה מאוד תיעודית שהופכת את הצופים שלי לסוג של עדים. עדים להתרחשות שקורית עכשיו בהווה. הווה שהוא תמיד כבר עבר ברגע שהצופה מתבונן בו. אני לא צריך סטים גדולים או אפקטים של מחשב בכדי לתאר את המציאות ההיסטורית אני פשוט נמצא בתוכה ובוחר להביט בה בהווה, כל השאר כבר שם.

א: העולם שנגלה מסרטיך הוא עולם מאוד גברי ומאוד אליים. ועם זאת, בתוך העולם הנורא הזה אתה מראה שיצר ההישרדות של האדם הוא חזק מאוד, ושארם מסוגל לפתח סוג של שגרה ובתוכה לנהל מערכות יחסים אנושיות דווקא במקום של חוסר אנושיות. מדוע העולם הזה מושך אותך?

ו: כמובן שהתשובה המיידית קשורה לעובדה הבסיסית שבחרתי לעסוק בקולנוע תיעודי, ולעובדה שאני עצמי גבר ולכן יש לי נגישות לעולם הזה. אתה חייב להבין שכאשר אני מצלם סרט אני מבקש להיות חלק בלתי נפרד מאותה חבורה גברית, שאותה אני מצלם. אני הופך לחלק מהם עד שהם כבר לא מרגישים כלל בקיומי ובקיום המצלמה.

התשובה היותר כללית היא, שכמובן אנו חיים בעולם או בחברה שנשלטים באופן כמעט מוחלט על-ידי גברים. ולכן כמעט כל אספקט חברתי קשור בצורה כזו או אחרת לדומיננטיות הגברית הזו. המצלמה שלי בסך הכול מתעדת את יחסי הכוחות החברתיים בין אם זה קשור למגדר, כלכלה וכד'.

א: בכל זאת, למה אתה מתמקד במציאות כל כך קשה ולעיתים אף ברוטאלית?

ו: אני חושב שמאז ומעולם מה שעניין אותי היה לקלף את שכבות ההגנה המזויפות שהחברה כל הזמן מספקת לנו. מצב האנושות הוא מאוד שונה מהייצוג הנוצץ והאופטימי שמשודר אלינו מדי יום, בעיקר במה שנהוג לכנות כעולם המתורבת. רעיונות של שוויון וחירות הם פיקטיביים לחלוטין בעיקר במקום שאני בא ממנו. לכן אני תמיד מבקש לתעד מציאות ללא פילטרים וללא עידון, לצלם את מה

שיש. כשאתה בוחר לעבוד בצורה כזו, אתה בדרך כלל מופתע רק לרעה. אתה מגלה מערכות יחסים ברוטאליות שנשלטות על-ידי יצר הישרדות חזק. כל אחד מנסה לשרוד בתוך המציאות הזו ולא בוחל בשום שיטה או דרך כדי להשיג מטרה זו, אפילו אם הדרך הזו כוללת את כתישתו של האחר.

כמוכן שזו בחירה מודעת שלי. אפשר בהחלט לומר שהעיסוק במציאות הקשה הזו מעניין אותי מאוד ובמובן מסוים גם נותן לי את ה"דרייב" להמשיך ולעשות קולנוע מהסוג הזה. קולנוע שמקלף את השכבות המתעתעות של המציאות בכדי לגעת בתחתית עצמה ולהביא משם תמונת עולם אחרת. במקומות שאני חודר אליהם אין כמעט סב־טקסט אלו אנשים שפשוט עסוקים בהישרדות ומנהלים אורח חיים הישרדותי. זה מרתק אותי וחושף אלמנטים מאוד בסיסיים באדם.

א: מצפייה בסרטיך אני מרגיש שאתה מצלם מאוד קרוב לדמויות שלך. מצד אחד, אתה לא מנוכר אל הדמויות, אפילו אוהב אותן, ומצד שני, אתה לא מוכן לשפוט אותן. האם אתה חושב שזו הגדרה מדויקת?

ו: אפשר לומר זאת. בסרטי אני לא משתמש בכל מיני טריקים קולנועיים או עזרים מתוחכמים. זהו קולנוע מאוד פשוט ומאוד קרוב לנושא שבו הוא בוחר להתעסק. הדיוק מאוד חשוב לי, ולכן אולי אין זה פלא שאני אוהב בדרך כלל במצלמה. אני מנסה דרך הצילום להיות מאוד קשוב לדמויות שלי ולא לפספס שום מימיקה או חיתוך דיבור. הדמויות האלה מעניינות אותי ואני מבקש להעביר עניין זה לצופים.

השאלה שלך נוגעת לרעיון של נקודת מבט. מאיזה נקודת מבט אתה מביט במציאות ובדמויות שמאכלסות אותה. ברגע שבמאי רוצה לשפוט דמויות או סיטואציות הוא מחויב לאמץ לעצמו מבע קולנועי מאוד מסוים. אינני מתחבר לסוג כזה של תחביר וגם לא לסוג הקהל שהוא מכוון. אני משאיר המון מקום לצופים להחליט בעצמם איך הם מרגישים ביחס לדמויות ולבחירות שלהם במהלך הסרט. לכן אני תמיד קרוב לדמויות ומשהה את המבט עליהם בדיוק בכדי לתת לצופה מרחב וזמן בהם הוא יכול להרהר בדימויים ולהרגיש יותר מקרוב את העולם שבו פועלות הדמויות.

אני חושב שבסרטי החדש, המחפורת, שהוא גם הסרט העלילתי הראשון שלי, יש חריגה מסוימת באופן העשייה ובתוצאה הסופית מסרטי התעודה שקדמו לו. אני חושב שקולנוע עלילתי עובד קצת אחרת, ויש לו הגיון שונה. הוא מעצים סיטואציות

ורגשות ולכן מקשה על הצופה להרהר במהלך הצפייה. זהו סרט שהצופה יהרהר בו רק לאחר הצפייה. אני גם חושב שהאורך הממוצע של סרט עלילתי, שעה וחצי או שעתיים, הוא לא מספיק בשביל לייצר את אותו מרחב שמאפשר הרהור ורפלקציה. המקצב של סרט עלילתי גם הוא שונה מזה של התיעודי; במחפורת אני מייצר קצב מהיר יותר בכדי לדחוס סיפור כרונולוגי ארוך בזמן קצר יחסית. בקולנוע התיעודי שלי אני משחק הרבה יותר בחופשיות עם הקצב ולעיתים לאחר סצנות קשות ועמוסות אני אוריד את הקצב והאינטנסיביות ואאפשר לצופה "לנשום" ולהרהר במה שצפה. במילים אחרות, במקרה שלי, הקולנוע העלילתי מכתוב סגנון ושיטת עריכה שונים מאלה של הקולנוע התיעודי.

א: האם לא שקלת להאריך את המחפורת ולהתאים אותו יותר לשיטות העבודה התיעודיות שלך?

ו: המחפורת כמו שציינתי הוא הסרט העלילתי הראשון שלי ולכן הוא היה סוג של שיעור ארוך לקולנוע עבורי. מכיוון שלא היה לי שום ניסיון בבימוי קולנוע עלילתי היה עלי ללמוד תוך כדי תנועה. למדתי את המגבלות של הו'אנר העלילתי כמו גם את היתרונות שלו. דבר נוסף שחשוב לציין בנוגע ל"המחפורת" הוא שהסרט צולם במדבר גובי באזור מרוחק ועם ציוד קולנועי מוגבל יחסית להפקה של סרט עלילתי. המדבר עצמו הכתיב המון מגבלות מבחינה טכנית, שהיינו חייבים לפתור, ולפעמים גם להתפשר על התוצאה. ואם כל זה לא מספיק, אז הסרט צולם ללא רשות השלטונות בסין ולכן היינו במהלך ההפקה תחת תחושה שבכל רגע יכולים להגיע השלטונות ולהחרים לנו את הקלטות. אני חושב שתנאי ההפקה הקשים של הסרט ותחושת החרדה והמועקה שליוו אותנו לחלו פנימה אל תוך הסרט והדהדו בו. אם נסכם לרגע את הרגשתי בנוגע להמחפורת, אפשר להגיד שזה היה שיעור מאלף, שלמדתי ממנו הרבה. סרטי העלילתי הבא יראה ללא ספק אחרת, ואיישם בו הרבה לקחים שלמדתי מהסרט האחרון. אני חושב שרק עכשיו באמת הצלחתי להגדיר לעצמי כיצד צריך להיראות סרט עלילתי מבחינתי.

א: אני מרגיש שהאזור התיעודי הוא זה שמתאים ל"אני מאמין" הקולנועי שלך. מדוע חשוב לך לעבור לעשייה העלילתית, שמעצם טבעה מכתובה חוקים יותר ברורים ונוקשים בצילום, בעריכה ובהפקה?

ו: אני משתדל לא להיכנס לתוך ההבחנות האלה. כשהתחלתי לצלם את מערבה

למסילות לא ממש הבנתי עד הסוף מה אני עושה. צילמתי מתוך אובססיה לנושא, לדמויות ולמקום. רק בדיעבד הבנתי יותר לעומק מה עשיתי ושאינשים מסוגלים להתחבר לעשייה כזו. גם את הקולנוע התיעודי שלי למדתי תוך כדי תנועה ומתוך ניסוי ותהייה. לכן זה היה עבורי מאוד טבעי להתנסות גם בעשייה של סרט עלילתי. בכל ז'אנר יש יתרונות וחסרונות. אני מניח שהדבר הנכון עבורי לעשות הוא להתנסות בשניהם, וליישם טכניקות שאני אוהב בעשייה התיעודית בתוך העשייה העלילתית שלי ולהפך. בעוד זמן מה כבר לא נצטרך את ההגדרות האלה של תיעודי מול עלילתי.

א: אתה כבר יודע במה יעסוק הסרט הבא שלך?

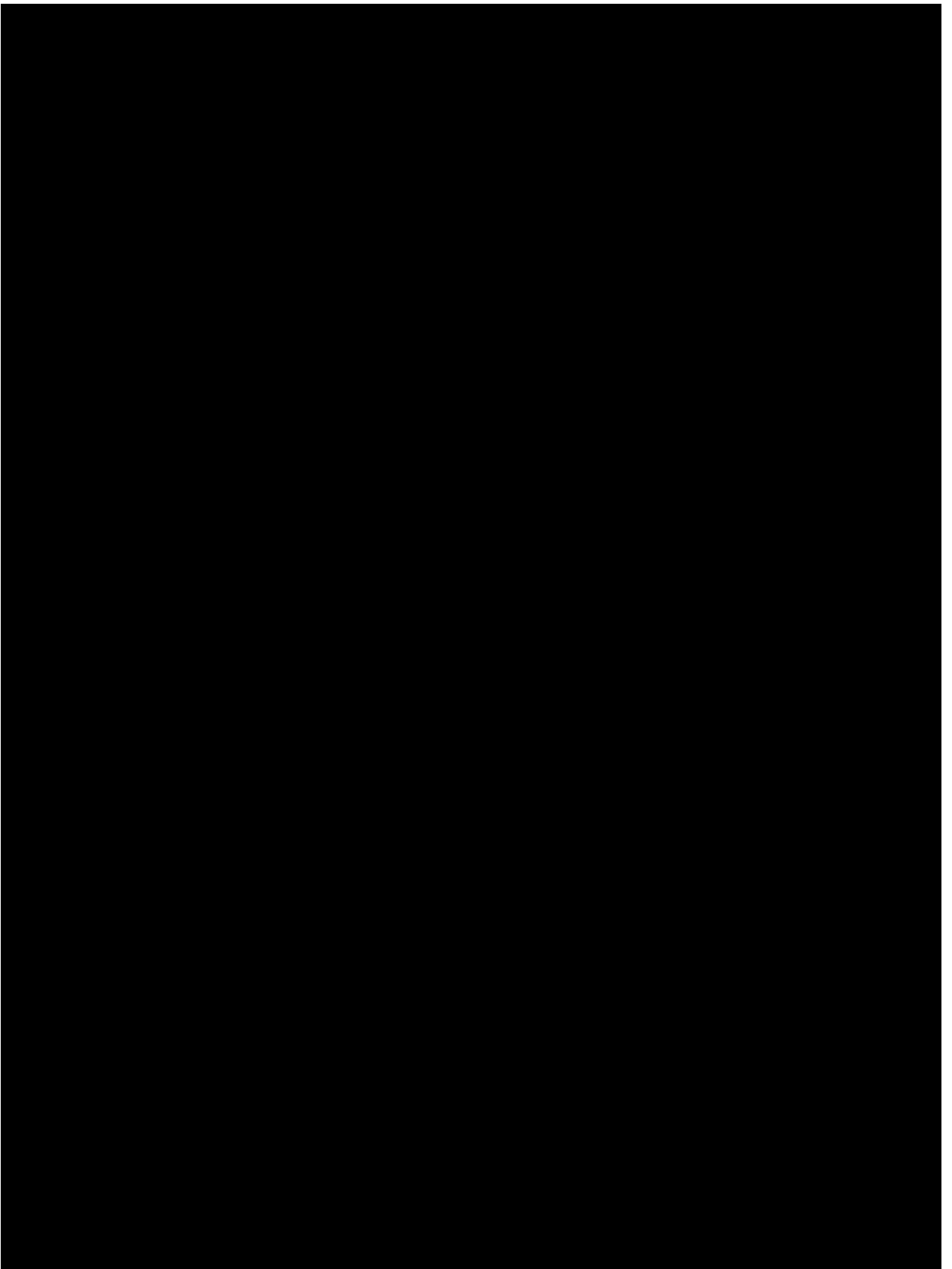
ו: הפרויקט הבא שלי יעסוק שוב במחנות הריכוז הסיניים, אבל הפעם דרך עשייה תיעודית. יש לי המון עדויות מצולמות שגביתי מניצולים ששהו במחנות ומספרים את סיפוריהם המדהימים והמטרידים. זה נושא שאני עדיין לא מרגיש שמיציתי אותו. לאחר מכן, בעוד כשנתיים אחזור שוב לעשייה עלילתית.

א: אף אחד מסרטיך לא הוצג בסין מעולם. איך אתה מרגיש ביחס לזה והאם אתה חושב שזה עתיד להשתנות?

ו: העובדה שסרטיי לא מוקרנים בסין היא מציאות שאני נאלץ להשלים איתה, והיא הפכה טבעית לי כמו האוויר שאני נושם. אין לי שום אשליות לגביה. לכן לשאלתך, סרטיי לא יוקרנו בעתיד הקרוב בסין. למעשה, ייקח עוד הרבה שנים עד שסרטים מהסוג הזה יוקרנו בסין.

א: אתה מאוד פסימיסט.

ו: אני ריאליסט. אני מכיר את החברה הסינית ואת התמורות שעוברות עליה בצורה מאוד טובה. הייתי אומר שזו כמעט האובססיה שלי. לכן במקרה הזה אתה תצטרך לסמוך עליי, שהמילה הנכונה היא ריאליסט ולא פסימיסט.





פבלו לארין Post Mortem, 2010
Tony Manero, 2007
Fuga, 2006

ציילה בין מוות לזיכרון

סרטיו של פבלו לארין
טוני מנרו (2007) ופוסט מורטם (2010)



צבי טל

הקולנוען הצ'יליאני פבלו לארין יליד 1976, בנו של סנטור מטעם מפלגת "האחדות הדמוקרטית העצמאית" (UDI), שהוקמה ב־1983 על ידי תומכי הגנרל פינושה, לא חווה על בשרו את הזוועות שבוצעו על ידי הצבא ושירותי הביטחון בהפיכה הצבאית שהדיחה את הנשיא הנבחר סלבדור איינדה (Allende) ב־1973. כשלושת אלפים פעילים ועסקנים של הקואליציה המפלגתית "אחדות עממית", ואף אמנים מזוהים עם התנועות העממיות כמו הזמר ויקטור חרה (Jara), נחטפו או נעצרו ונרצחו. אלפים נכלאו ועונו. רבים עוד יותר יצאו לגלות, ואילו החברה הצ'יליאנית הושתקה תחת מדיניות של איום, טרור ממלכתי וצנזורה. המשטר הצבאי היה מחלוצי ההפעלה של המדיניות הניאו־ליברלית מבית מדרשה של "אסכולת שיקגו", כשנעזר בתלמידיו של הכלכלן מילטון פרידמן (Friedman) אותם שכר ב־1980 לשמש כיועצים לממשלה. כמו דיקטטורות נוספות ביבשת, המשטר הצ'יליאני הפעיל את כוחו כדי למנוע התנגדות לרפורמות הכלכליות והמשקיות. ההתקדמות לסוציאליזם שהושגה בימי איינדה בדרכי שלום ודמוקרטיה, בוטלה ואילו הפערים החברתיים העמיקו.

לארין גדל בחברה שבה השיח הדומיננטי מבחין בצורה חדה בין תקופת הדיקטטורה (1973-1990) לבין תקופת הדמוקרטיה, שהחלה עם הוויתור של פינשה על כס הנשיאות ב-1990. אמנם הגנרל הכתיר עצמו לסנטור לכל ימי חייו, אבל המדינה חזרה למשטר פרלמנטרי, על פי חוקה חדשה שהעניקה חסינות לדיקטטור ולמבצעי הפשעים. בין הבחירות שהתקיימו אז לבין הניצחון של מועמד הימין בבחירות לנשיאות של 2010, נשלטה צ'ילה כמעט עשרים שנה על ידי קואליציה של מפלגות מרכז-שמאל שכונתה "ההסכמה" (Concertación), ואילו מפלגת "האחדות הדמוקרטית העצמאית" נותרה באופוזיציה. בשנים הראשונות בשלטון, ניהלה "ההסכמה" את המדינה מתוך חשש מפני האיום שהימין והכוחות התומכים בפינשה ינסו להחזיר את הגלגל אחורה אם ירגישו מאוימים. גם כשנחלשה הסכנה בזכות התהליכים הכלכליים והחברתיים, השתלט על החברה הצ'יליאנית שיח שעיצב את הזיכרון הקולקטיבי של עידן הדיקטטורה בעבר כך שיתאים לאיזון בין הכוחות הפוליטיים של ההווה. מנגנוני הצדק הצ'יליאנים לא הטרידו את פינשה עד שהואשם בפשעים נגד העם הצ'יליאני במדינות אירופיות ואף עוכב למעצר בית בלונדון. בסופו של דבר ב-2006 נפטר הגנרל הקשיש בארצו בעוד התהליך המשפטי באשמת חטיפות, רציחות ושחיתות כלכלית מתנהל נגדו. הממשלה שללה ממנו לוויה ממלכתית ואת גינוני הכבוד השמורים לראשי המדינה, אבל התירה ליחידות הצבא להוריד את הדגל לחצי התורן.

הזיכרון הקולקטיבי הצ'יליאני שטופח על ידי ממשלות "ההסכמה" התאים למגמה של הרגעת המתרחות הפוליטית בחברה, מבלי לפגוע בכלכלה הניאו-ליברלית, שהמשטר הצבאי הניע. תהליכי הגלובליזציה בצ'ילה, מדיניות ה"שוק החופשי" קידמו את תפישת הדמוקרטיה הניאו-ליברלית, שמבטיחה את זכותו של האזרח לבחירה חופשית של הסחורות שהוא צורך, אבל מגדירה כבלתי מספק ואף כמנוגד לקידומה של המדינה כל מהלך שאינו תומך בתפישה זאת. המהירות שבה הוסבה החברה הצ'יליאנית לכלכלה ניאו-ליברלית באה לביטוי במעבר המהיר מדיקטטורה לדמוקרטיה, עד כי יש המתארים את התהליך כשני שלבים מנוגדים לכאורה בלבד. למעשה, הממשלות הדמוקרטיות ממשיכות לקדם את הפרויקט הכלכלי-חברתי שנכפה על ידי המשטר הצבאי.¹

השיח שעיצב את הזיכרון של הדרך הדמוקרטית לסוציאליזם, שנקטעה על ידי ההפיכה הצבאית ב-1973, נתמך על ידי מוסדות המדינה והיה, בלשון הפילוסוף פוקו (Foucault), "למשטר אמת", שאחת מתופעותיו הבולטות היא ריקון הספרה

1
Brett Levinson,
"Dictatorship and
Overexposure: Does
Latin America Testify to
More than One Market?"
Discourse, 25, 1&2
(Winter & Spring 2003),
pp. 98-118.

הציבורית מאידיאולוגיה. אבל זאת רק חזות שקרית, כל ביקורת על ערכי היסוד הניאורילברלים מותקפת כאבסורדית ובלתי מציאותית, מפני שלא מדובר בהעדר אידיאולוגיה, אלא בדיקטטורה אידיאולוגית שמסווה עצמה להעדר אידיאולוגיה; שמנטרלת את המאבקים האידיאולוגיים שעלולים להציב פרויקט חברתי אלטרנטיבי לנאו-ליברליזם. מכאן שהצגתה של הדמוקרטיה הצייליאנית מאז 1990 כאנטי-תזה לדיקטטורה מהווה אשליה שמייצרת תודעה כוזבת של שינוי עמוק, כאשר למעשה מדובר בהמשכות כלכלית חברתית ללא המרכיב הדכאני של המשטר הצבאי.

כתוצאה של משטר האמת השקרית, מוצגת בשיח הצייליאני סימטריה בין פשעי המשטר הצבאי לבין כאלה שבוצעו על ידי פעילי השמאל לפני ההפיכה, וזאת למרות הפער העצום בהיקף, בשיטתיות ובאכזריות שאפיינה את הפעילות של הצבא וארגוני הדיכוי. החסינות שהעניקו לעצמם מבצעי הפשעים ושמשלות "ההסכמה" כיבדו עד שנות האלפיים, הייתה לפיכך למנגנון שמשמר בממד האידיאולוגי את הטרור שהמשטר הצבאי הפעיל כדי לשתק כל אופוזיציה. המעבר המהיר לדמוקרטיה לא אפשר לחברה לעבור תהליך עמוק הכרחי של התאבלות וריפוי מן הטרואומה שההפיכה הותירה, מפני ששורשיה של הדמוקרטיה החדשה שואבים מאותם שורשים אידיאולוגיים של כלכלה ושוק חופשי שהיו לחזון המשטר הצבאי. גם המיתוסים שמשמרים את זכרם של הנשיא איינדה, שהתאבד בימי ההפיכה, ושל הדיקטטור פינודה, מבטאים את הקונפליקטים העמוקים שהחברה עדיין לא מסוגלת לפתור.²

הקולנוע הצייליאני בתקופת הדמוקרטיה התאפיין בריבוי נושאים לעומת ההתמקדות בנושאים פוליטיים-חברתיים לפני 1973. הקולנוענים זכו לחירות הבעה, אבל הסרטים שנעשו בשנות התשעים נמנעו מלהעלות על המסך את הדימויים של ההפיכה והדיכוי. חלקם דנו בתוצאות של המשטר הצבאי, כמו פילוג בתוך משפחות ובין חברים או בדידותם של אנשים שעולמם חרב. לעומת זאת התרחשה פנייה מרעננת לז'אנרים כמו קומדיה ונושאים כמו מיניות, שלא היו שגרתיים עד אז. הקולנוענים קלטו במהירות, סרט בעל אמירה פוליטית ברורה על הקונפליקט החברתי שהביא להפיכה, יכול להתקבל על ידי חלק מהציבור אבל בריבזמן להרחיק חלק אחר. כלומר, הייצוג של הממד הפוליטי מקטין את השוק הפוטנציאלי של הסרטים. הדברים החלו להשתנות בשנות האלפיים, וסרט כמו "מצ'וקה" (Machuca, Wood; 2004) העז להציג בצורה ישירה את האלימות הצבאית. אולם, השיח הדומיננטי נתן את אותותיו גם בסרט זה, בכך שהציג דמויות מבוגרות שמתנהגות באופן ילדותי מול הקונפליקטים

2

Jorge Manzi et alium
"Memoria colectiva del
Golpe de Estado de 1973
en Chile", *Interamerican
Journal of Psychology*
2 (2004), pp.153-169;
Carlos Franz, "Allende
y Pinochet, el escombros
de las estatuas", www.letraslibres.com/index.php?art=9114

הפוליטיים-אידיאולוגיים של ערב ההפיכה, מה שנטרל ואף גיחך את המודעות, ויצר את מה שמכונה בלשון המחקר: "פוליטיזציה של הזיכרון ואינפנטיליזציה של ההיסטוריה".³

ריבוי הנושאים והגישות בסרטים הצייליאנים בשנות האלפיים מיוחס גם להרכב האנושי המגוון של חמישה דורות של קולנוענים פעילים: הותיקים שצמחו בשנות השישים ובחלקם נאלצו לצאת לגלות הפוליטית כמו מיגל ליטין (Littin); אלה שצמחו בשנות השבעים והיו עדים להפיכה ולדיכוי, כמו סילביו קאיוזי (Caiozzi); הדור שצמח בעידן הדיקטטורה, חלקם במדינה וחלקם בגלות, כמו ריקרדו לארין (Larraín); אלה שצמחו בתעשיית הפרסומת והחלו לעבוד בקולנוע בשנות התשעים, כמו אנדרס ווד (Wood) והדור החמישי – ילידי שנות התשעים שלמדו בבתי ספר לקולנוע וטלוויזיה, כמו חורחה אולגין (Olgín).⁴ פבלו לארין משתייך על פי גילו לדור שהתגבר תחת הדיקטטורה ובשנים הראשונות של המעבר לדמוקרטיה. לבימוי סרטים הגיע ב-2005, לאחר לימודים באוניברסיטה לאמנויות, מדע ותקשורת UNIACC. לשם כך הקים עם אחיו את חברת ההפקה Fábula, שעוסקת גם בפרסומת ושירותים לאחרים.

נראה שתהליך ההתבגרות האישי והקולנועי של לארין זוכה לביטוי גם בסרטיו וגם בהצהרותיו. סרטו הראשון הבריחה (La fuga, 2005) עוסק בקשיי היצירה של מוסיקאי צעיר חסר השראה. באופן פרדוקסלי, הסרט נעשה בעלויות של מעל מיליון דולר והצילום יפה באופן בולט, אבל העלילה חסרת גיבוש, והסרט נראה כאוסף של אירועים ודימויים מוכרים. קידום הסרט בתקשורת נעשה באגרסיביות, אבל הביקורות הביעו בדרך כלל אכזבה ואף נטען שקורות הגיבור נראות כהשתקפות מצבו של הבמאי, שבזו הון רב ביצירה חסרת עניין.⁵ בסרטו השני טוני מנרו (2007), כשמו של גיבור המחזמר ההוליוודי שגוען המוסיקה (Saturday Night Fever, Badham, 1978) המגולם על ידי ג'ון טרבולטה (Travolta), החל לארין מסע אישי של עיצוב זכרונות המשטר הצבאי שהכיר רק כנער מתבגר. העלילה מספרת כיצד אחד מאוהדי הממשלה של איינדה ששרד את גלי הדיכוי, שואף ב-1980 לנצח בתחרות טלוויזיונית של חיקויים כדרך לצאת מהעוני, מהאלמוניות ומהעדר אופקים אישיים. זוהי אלגוריה לשינויים שנכפו על התרבות העממית שפרחה בשנים של עליית ההמונים וממשלת איינדה. המשטר הצבאי קידם הפיכת התרבות העממית לשוק של מוצרי בידור הנשלט על ידי האמריקניזציה של התכנים והואנרים.

3

Tzvi Tal, "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka", *Aisthesis* 38 (2005), pp. 136-151.

4

María Francisca Carreño Mora, "Cine chileno después de la dictadura. Una década proyectada en la pantalla 1990-2000", *Razón y Palabra* 71 http://www.razonypalabra.org.mx/N/71/TEXTOS/CARRENO_REVISADO.pdf

5

Angel Carcavilla, "Fuga: para salir arrancando", *La Nación* 2/4/2006 http://www.analizame.cl/blog/?page_id=307; *Analizame - Blog de cine y crítica de cine* http://www.analizame.cl/blog/?page_id=277

טוני מנרו זכה לביקורות נלהבות כשהוקרן במסגרת "שבועיים של מבקרים" בפסטיבל קאן 2008. בראיון עיתונאי בעקבות ההצלחות, הביע לארין מרד כמעט אדיפלי כנגד הימין הצ'יליאני שתמך במשטר הצבאי, שהרס את התרבות ושרדף את היוצרים. עוד הוסיף הבמאי שבכל העולם הימין מביע חוסר עניין ובורות תרבותית. כנגד הצהרותיו נטען שהוא אינו מעז לתקוף את מעמדו שלו כקולנוען שנולד בחיק אותו ימין, שקידם את סרטו הבריחה בתקשורת כפי שנהוג באותה תרבות שהימין טיפח ושהקרנת הבכורה נראתה כועידת מפלגת "האחדות הדמוקרטית העצמאית" בשל הנוכחות הבולטת של אנשי מפלגת אביו.⁶

6
"Cineasta Pablo Larraín responsabiliza a la derecha de apagón cultural", Emol. Cultura y espectáculos 31/7/2008 [http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=315481; Santander, "Pablo Larraín y sus "incendiarias" declaraciones", Blog de Cine, 2/8/2008 <http://www.blogdecine.cl/?p=1151>](http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=315481;Santander,%20Pablo%20Larraín%20y%20sus%20incendiarias%20declaraciones)

הסרט מציב גיבור אמביוולנטי שמייצג את החברה הצ'יליאנית של שנות השמונים: מרוקנת מפוליטיקה בשל האיום, נתונה לפיקוח אידיאולוגי, שותקת פן יבולע לה, מטמיעה במהירות את הקודים הכלכליים של השוק התחרותי. מנרו טובל מאובססיה לדמות הרקדן שגילם טרבולטה ומוכן לכל מעשה כדי להידמות לגיבור האמריקאי וכדי להשיג את הכסף והאבזורים הדרושים להצליח בעסקי השעשועים העלובים, שהוא מנהל עם החבורה המקובצת סביבו. בדרכו אל אותם רגעים ספורים של תהילה, שמובטחים למנצח שייטיב לחקות את טרבולטה בתחרות טלוויזיונית בשידור חי, טוני גונב, רוצח, מזדווג ובוגד בחבריו בצורה כמעט חייטית, חסרת מוסר, חמלה וסולידריות. חבורת הרקדנים החובבים, שעמלים עם טוני להעמיד על במה שכונתית מאולתרת את החיקוי של הסרט שגעון המוסיקה, נראים כפליטים של המחנה שנוצח על ידי ההפיכה. הם מתגוררים בקומונה של אמנים ונזהרים מלהתבטא באופן שיכול להסגיר אותם כ"שמאלנים". אבל למרות שחלקם פעילים בהתארגנות אנטי-דיקטטוריאלי לא מזוהה, גם אצלם המטרה הולכת ומטשטשת, וכל אחד בתורו מביע בצורה כזאת או אחרת רצון להסתלק מהמפעל הקבוצתי. לכן, טוני איננו יוצא הדופן, אלא רק המקרה המוחצן ביותר מבין הסובבים אותו. בסופו של דבר שירותי הביטחון פושטים על הקומונה ורק טוני מצליח להתחמק כדי להגיע לאולפן הטלוויזיה.

הסרט צולם בסגנון כמורתיעודי, שמזכיר את הקולנוע הפוליטי שנעשה בעידן של נשיאות איינדה. מצלמה ניידת על הכתף, ללא הדיוק של צילום אולפן, ולעיתים קרובות מנקודת מבט סובייקטיבית. הדיאלוגים מועטים והפסקול משחזר את הקולות של המציאות, ללא ליווי מוסיקלי מלודרמטי פרשני. מזג האוויר בצילומי החוץ קודר וגשום לרוב, כמביע עצבות וכדורך שנכפו על ידי כוחות עליונים. יחד עם זאת, יש בסרט מן הרפלקסיביות הנוסטלגית, כשטוני רוצח זוג קשישים שמפעילים בית קולנוע

כדי לשדוד את הגלגלים של סרטו האהוב, וכשהוא מנסה להתבונן בצילומים הבודדים של סרט מפני ששרף את מכונת ההקרנה. סצנות אלה אינן מרחיבות את התובנה, אבל מספקות הצצה אל עולם הולך ונעלם של בתי הקולנוע שפעם הקרינו סרטים בעלי אמירה פוליטית והוחלפו ברבייקולנוע ומערכות הקרנה דיגיטליות שמפיצות את הקולנוע הפוסט־מודרני.

פוסט מורטם, סרטו האחרון של לארין עד כה (2010), זכה לפרסים בפסטיבלים בינלאומיים בוונציה, בקרטחנה ובאחרים. הביקורות העיתונאיות אוהדות לרוב ומהללות את ההתמודדות האמיצה עם ההיסטוריה, במיוחד בסצנה המשחזרת את הניתוח לקביעת סיבת המוות של הנשיא איינדה תחת עיני הקצונה הבכירה. במשך שנים הופץ על ידי השמאל המיתוס על מותו ההרואי של איינדה, שנלחם עם נשקו בחיילים שנשלחו לכבוש את ארמון הנשיאות. מיד עם החזרה למוקרטיה ב־1990, הורתה הממשלה החדשה על חקירה ובדיקה של שרידי הנשיא על ידי הוצאתו מהקבר, על ניתוח פוסט־מורטם חדש ועל קבורתו על פי כללי הטקס הממלכתיים. הגרסה הרשמית קבעה אז שאיינדה התאבד בירייה בכדי לא ליפול בשבי הצבא המורד, אבל בשנת 2000 הסימטריה בשיח הצייליאני מצאה את ביטויה בחלוקה כמעט שווה בין אלה שהאמינו שהנשיא נרצח לבין אלה שהאמינו שהתאבד, ויש הטוענים שהגרסה הרשמית היא שקרית מתוך אותו מניע לעצב זיכרון, או יותר נכון לומר, ליצור שכחה של חומרת המעשים שנעשו ב־1973 בכדי לתמוך בהמשכיות.⁷

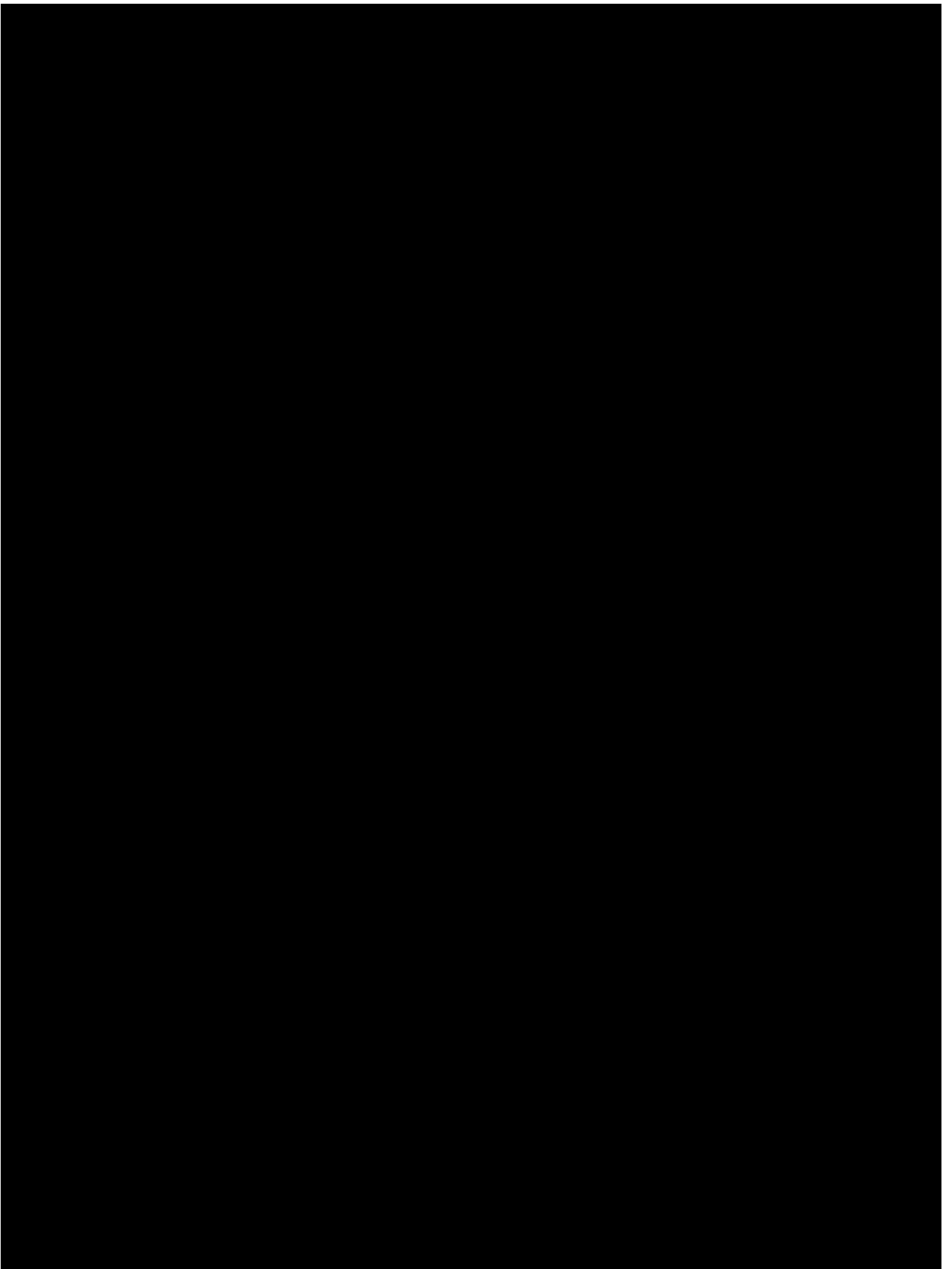
המשמעות של כותרת הסרט היא: ניתוח לאחר המוות, ואכן העלילה עוקבת אחרי מריו, פקיד רישום פרוטוקולים של ניתוחים במכון הפתולוגי שבו נערמות הגופות של קורבנות ההפיכה. הסרט אינו מתמקד במקרה היחיד של הנשיא איינדה, אלא בניתוח אופיו של "האזרח הקטן", זה שמאמץ את הנקמנות ואת הרצחנות שמפגינים לובשי המדים, נוכח הזוועות המתרחשות לנגד עיניו. אישיותו האפורה של מריו, אדם בגיל הביניים, בודד ומופנם, מייצגת מת־חי. הוא אדיש להרג בסיטונאות, לחיסול אלה שמגיעים למכון כשהם עוד מפרפרים בין חיים למוות ואפילו לשותפתו לעבודה ולמיטה, שניסתה להציל פצוע. אדישות זו נשברת רק כשהוא מתאהב ברקדנית תיאטרון וודוויל שמשפחתה נרדפת. מריו מסתיר אותה בכך, אבל כאשר מסתבר ששם שוהה גם הגבר האחר שבחייה, הוא חוסם מבחוץ את הפתח ומשאיר אותם לגוסס מרעב ומצימאון.

7
Hermes Benítez, "La muerte del Presidente Allende. 30 años después", *Laberinto* 13 (2003): http://laberinto.uma.es/index.php?option=com_content&view=article&id=182:la-muerte-del-presidente-allende-30-anos-despues&catid=47:lab13&Itemid=54

סגנונו של הסרט קודר בדומה לשל טוני מנרו. אותו שחקן מגלם את הדמויות המרכזיות בשני הסרטים ואשתו של לארין, השחקנית אנטוניה זגס (Zegers) משחקת בשניהם. שחזור האווירה הקודרת של ימי ההפיכה הושגה, בין היתר, על ידי צילום באמצעות עדשה אנמורפית מתוצרת סובייטית, במקום שימוש במגוון האמצעים העכשוויים. לעיתים הצילומים בתקריבים קיצוניים כמו מנסים לחדור אל נפשן של הדמויות, אבל גם מתנכרים להן על ידי הימנעות מלמקד אותם במרכז הצילום.⁸ מאידך, החשיפה של האכזריות הצבאית באמצעות עדשה תוצרת הטכנולוגיה של הגוש הקומוניסטי רומזת שוב על אותה סימטריה שקרית, מאחר ואחת האשמות של הימין כנגד איינדה הייתה שהוא מוסר את המדינה לקומוניזם.

סרטיו של לארין מהווים הזדמנות נדירה להיחשף לקולנוע של צ'ילה הרחוקה, המוכרת יותר לישראלים רבים כארץ של מדבריות, קרחונים וטרקינג. אבל מול העוצמה של הדימויים והתחכום של העלילות, מן הראוי לזכור שהעבר נותר בלתי נתפס, והסרטים, בצד ההנאה מקולנוע משובח שהם גורמים לנו, מהווים פרשנות נוספת במסגרת שיח לאומי רווי קונפליקטים אודות אירועים שמותירים טראומות עמוקות בתרבות ובזיכרון של הצ'יליאנים.

⁸ ד"ר צבי טל מלמד בחוג לקולנוע ולטלוויזיה במכללת ספיר ובחוג ללימודים בינתחומיים באוניברסיטת חיפה. מחקריו מתמקדים ביחסים המורכבים שבין ההיסטוריה לבין ייצוגיה הקולנועיים ובתהליכי התעצבות של זהויות, כפי שבאים לביטוי בקולנוע של העולם האיברו-אמריקאי, עם דגש מיוחד על ביטויי הזהות היהודית בסרטים העכשוויים. פרסומיו ראו אור בארגנטינה, ארצות הברית, ברזיל, ישראל, ספרד, צ'ילה, צרפת וקובה.



רשימת הסרטים בפסטיבל

קולנוע דרום 2011



פרק ג'

<p>בימוי: רוני קידר הפקה: אמיר פישמן, רוני קידר תסריט: רוני קידר, סתיו דיויס צילום: רון חיימוב עריכה: דניאל קסרי מקור: אמיר פישמן משחק: סיון לוי, רומי אבולעפיה, רוני קידר</p>	<p>ג'ו ובל ישראל, 2011 עלילתי, 80 דקות</p>	<p>בימוי: רוני ורנר הפקה: רוני ורנר צילום: חיים אסיאס עריכה: יוני מן תסריט: רוני ורנר וירון ברובינסקי עיצוב פסקול: אהד צחר משחק: ירון ברובינסקי, קרן ברגר, עומר ברנע, קרן מור, עדו רוזנבלום, דביר בנדק, עומר גרשון, ראובן ארגאי מקור: פירמה הפקות קרנות: קרן הקולנוע הישראלי</p>	<p>2 בלילה ישראל, 2011 עלילתי, 83 דקות</p>
<p>בימוי: רייצל לאה ג'ונס הפקה: רייצל לאה ג'ונס ופיליפ בלאיש צילום: רייצל לאה ג'ונס ופיליפ בלאיש עריכה: רחל לאה ג'ונס וארו לאופר תחקיר: רייצל לאה ג'ונס עיצוב פס קול: דויד טרווה ג'ונס מקור: RLJ Productions גופים תומכים: הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה, קרן הקולנוע הקנדית NFB גוף משדר: ערוץ 8 - נגה תקשורת</p>	<p>ג'יפסי דיווי ישראל, 2011 תיעודי, 90 דקות</p>	<p>בימוי: נורית אביב הפקה: תומאס גייר צילום: נורית אביב, סופי מיינטינגוס, מרקוס ויצטס עריכה: אפי וייס, אמיר בורנשטיין עיצוב פס קול: מתיאס פפיסטר, אנגרס פריק, גרגורי פרנגנס</p>	<p>אובדן גרמניה, 2002 תיעודי, 30 דקות</p>
<p>בימוי: נורית אביב הפקה: פרדריק לוזי צילום: נורית אביב עריכה: עמנואל דומן עיצוב פס קול: בורנו גיום מקור: סואן פילם</p>	<p>האלפנית של ברולי בואברה צרפת, 2004 תיעודי, 17 דקות</p>	<p>בימוי: נורית אביב הפקה: עמית גורן חברת הפקה: עמית גורן הפקות צילום: עמית גורן עריכה: ענבר תבור עיצוב פסקול: אביב אלדמע, גיל תורן מוזיקה מקורית: רוני פיטרסון מקור: עמית גורן הפקות קרנות: הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה, המחלקה לאמנויות - עיריית תל אביב-יפו גופים משדרים: ערוץ 8 - נגה תקשורת</p>	<p>אלנבי, קטע ישראל, 2002 תיעודי, 5 דקות</p>

הטריילוגיה האוזבקית

ישראל, 2011
תיעודי, 61 דקות

בימוי: אבישי סיון
הפקה: אבישי סיון
צילום: אבישי סיון
עריכה: אבישי סיון
תחקיר: אבישי סיון
מקור: הפה הפעור
קרנות: הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה

הערת שוליים

ישראל, 2011
עלילתי, 108 דקות

בימוי: יוסף סידר
הפקה: דוד מגדיל, משה אדרי, לאון אדרי
צילום: ירון שרף
עריכה: עינת גלור זרחין
עיצוב פס קול: אלכס קלוד
מוסיקה מקורית: עמית פווננסקי
מקור: מובי פלוס, סרטי יונייטד קינג
קרנות: קרן הקולנוע הישראלי, קרן ירושלים, קרן אביחי, אורנג', מדיו, מפעל הפיס, Yes

זוהי סדום

ישראל, 2010
עלילתי, 88 דקות

בימוי: אדם סנדרסון ומולי שגב
הפקה: משה אדרי, לאון אדרי, אבי ניר, דודוי זילבר, אבי נשר
צילום: גיורא ביח
עריכה: רון עומר, ירון שילון
עיצוב פס קול: גיל תורן
מוסיקה מקורית: רן שם טוב
תסריט: מולי שגב, דוד ליפשיץ,
אסף שלמון
מקור: סרטי יונייטד קינג, קשת,
מטרו תקשורת וארטומאס תקשורת
משחק: דב נבון, טל פרידמן, עלמה זק, אלי פניני, אסי כהן, מריאנו אידלמן, איל קיציס, יובל סמו, מאור כהן, מוטי קירשנבאום, אורנה בנאי
קרנות: קרן רבינוביץ' לאומנויות - פרויקט קולנוע
גוף משרד: קשת

חתולים על סירת פדאלים

ישראל, 2011
עלילתי, 86 דקות

בימוי: יובל מגדלסון, נדב הולנדר
הפקה: יהונתן בר אילן
צילום: אוהד עוז
עריכה: קרן בן רפאל, יתם גנדלמן
עיצוב פס קול: רונן נגל
מוזיקה מקורית: נדב הולנדר, יובל מגדלסון, מיכאל כהן, עמית קורח
משחק: מיכאל מושגוב, דנה פרידר, מיכאל הנגבי, שמואל וילוז'ני,
אילון קורח, יובל מגדלסון, ניתאי דגן, יוני גולדווסר, גיא שפע פסו, שמואל חולף

לשון קודש, שפת חול

ישראל, צרפת, 2008
תיעודי, 73 דקות

בימוי: נורית אביב
הפקה: אבי בנן, סרג' לאלו
צילום: איתי מרום, נורית אביב
עריכה: אסף קורמן
עיצוב פסקול: תולי חן
מקור: Microvideo
קרנות: קרן רבינוביץ' לאומנויות - פרויקט קולנוע

מוחרות

ישראל, 2011
תיעודי, 56 דקות

בימוי: דוד אופק
הפקה: אלינור קוברסקי, עדנה קוברסקי
צילום: דרור לבנדיגור, חן לסקר
עריכה: נואית גבע
תחקיר: מיכל גרינברג, גיא סידס
עיצוב פסקול: רונן נגל
מקור: עדן הפקות
קרנות: קרן מקור לסרטי קולנוע וטלוויזיה
גוף משרד: YES דוקו

<p>בימוי: שלומי אלקבץ הפקה: שלומי אלקבץ צילום: דוד עדיקא עריכה: זואל אלכסיס עיצוב פסקול: איציק כהן מוזיקה מקורית: דקלה תסריט: שלומי אלקבץ ועופר עין-גל משחק: רונית אלקבץ, מנשה נוי, זוהר ליבה, אלברט אילה, רועי אסף, אסתי זקהיים, עופר חיון, ריימונד אמסלם. קרן מור, אילנית בן יעקב, אייל שכטר, דקל עדין, דני לשמן, גל לב, אוריה רון, אור בן מלך, שרון שטרק, לאה מנדלסון, רן בכור, מוריס כהן. רינת מטטוב, דקלה. מקור: 2BGfilms קרנת: קרן יהושע רבינוביץ - פריקט קולנוע, CNC צרפת, IFC ניו יורק גוף משדר: ערוץ 8 - נגה תקשורת</p>	<p>עדות - שלומי אלקבץ ישראל, צרפת, 2011 עלילתי, 81 דקות</p>	<p>בימוי: אבנר פיינגלרנט, מכבית אברמוון הפקה: אבנר פיינגלרנט תסריט: מכבית אברמוון צילום: אבנר פיינגלרנט עריכה: לב גולצר עיצוב פסקול: יורי פרימנגנו קריאה: אלון אבוטבול מקור: אבנר פיינגלרנט קרנת: קרן יהושע רבינוביץ - פריקט קולנוע, קרן גשר לקולנוע רב תרבותי גוף משדר: ערוץ 1</p>	<p>מטאדור המלחמה ישראל, 2011 חיעודי, 70 דקות</p>
<p>בימוי: עידן זעירא הפקה: יורם כסלו ועמי מילשטיין צילום: אלכסי סאבין עריכה: זואל אלכסיס תסריט: יורם כסלו ועידן זעירא עיצוב פסקול: אביב אלדמע מוזיקה מקורית: רן בנגו משחק: מישקה וילברשטיין מקור: קרומניון קרנת: קרן יהושע רבינוביץ - פריקט קולנוע</p>	<p>פלנטה אחרת ישראל, 2011 עלילתי, 90 דקות</p>	<p>בימוי: נורית אביב הפקה: ליאורה קמינצקי חברת הפקה: ליאורה קמינצקי תסריט: נורית אביב צילום: נורית אביב עריכה: אתי ויזלטיר מקור: ליאורה קמינצקי גוף משדר: ערוץ 8 - נגה תקשורת</p>	<p>מקום, עבודה ישראל, 1998 חיעודי, 81 דקות</p>
<p>בימוי: עידן זעירא הפקה: יורם כסלו ועמי מילשטיין צילום: אלכסי סאבין עריכה: זואל אלכסיס תסריט: יורם כסלו ועידן זעירא עיצוב פסקול: אביב אלדמע מוזיקה מקורית: רן בנגו משחק: מישקה וילברשטיין מקור: קרומניון קרנת: קרן יהושע רבינוביץ - פריקט קולנוע</p>	<p>משפה לשפה ישראל, 2003 חיעודי, 55 דקות</p>	<p>בימוי: נורית אביב הפקה: פרדריק לזי, איתי תמיר ומרק רוזנבאום, לוק וז'אן פייר דארדן חברת הפקה: Swan Films (France), Transfax Film Production (Israel), Derives (Belgium) תסריט: נורית אביב צילום: פיליפ בלאיש עריכה: מיכל בן טובים, פיליפ בוק, גלית וינברג מקור: טרנספאקס הפקות קרנת: הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה גוף משדר: ערוץ 8 - נגה תקשורת</p>	<p>משפה לשפה ישראל, 2003 חיעודי, 55 דקות</p>

שפה אחת ודברים אחדים

ישראל, צרפת, 2011

תיעודי, 70 דקות

בימוי: נורית אביב

הפקה: איתי תמיד

צילום: נורית אביב, איתי מרום,

שרה בלום

עריכה: אפי וייס

מוסיקה מקורית: ורנר האסלר

מקור: לילה סרטים בע"מ, Les

Films d-ici

קרנות: קרן יהושע רבינוביץ -

פרויקט קולנוע

<p>בימוי: וונג בינג הפקה: וונג בינג, הוי מאו, ליהונג ק, צילום: שנג לו עריכה: מרי הלן דווי תחקיר: וונג בינג עיצוב פס קול: ולרי דה דוקסה מקור: Wild Bunch</p>	<p>המחפורה סין, 2010 חיעודי, 184 דקות</p>	<p>בימוי: וונג בינג הפקה: ליהונג קונג, וונג בינג צילום: וונג בינג עריכה: וונג בינג מקור: Galerie Chantal Crousel</p>	<p>איש ללא שם סין / צרפת, 2009 חיעודי, 92 דקות</p>
<p>בימוי: ברונו דומו הפקה: ג'אן בריהאט, ראשיד בושארב צילום: פיליפ ואן לו עריכה: גיא לקורן, איב דשמפס, פייר שוקרון תסריט: ברונו דומו עיצוב פס קול: אריק רופה, מתיז אימבר, אוליבר דנסלס משחק: סמואל בוידין, דיוויד דוש, מג'ורי קוטרייל, קדר קאטוף מקור: Doc & Film International</p>	<p>חיי ישו צרפת, 1997 עלילתי, 96 דקות</p>	<p>בימוי: ברונו דומו הפקה: ג'אן ברייה, ראשיד בושארב צילום: אייב קאפה עריכה: גיא לקורן, מטילדה מוארד תסריט: ברונו דומו עיצוב פס קול: פייר מרטנס משחק: עמנואל שוטה, סברין קניל, פיליפ טוליהה, מקור: Doc & Film International</p>	<p>האנושות צרפת, 1999 עלילתי, 143 דקות</p>
<p>בימוי: דניס קוטה הפקה: דניס קוטה צילום: רפאל אולט עריכה: כריסטיאן לוראנס תסריט: דניס קוטה עיצוב פס קול: דניאל פונטיין-ביגין משחק: אנסטסיה ליטובה, פנקו גוספורינוב מקור: nihilproductions</p>	<p>חיינו הפרטיים קנדה, 2007 עלילתי, 82 דקות</p>	<p>בימוי: ברונו דומו הפקה: ז'אן בריהט, ראשיד בושארב צילום: איב קייפ עריכה: גאי לקורן תסריט: ברונו דומו עיצוב פס קול: פיליפ לאקור משחק: ג'ולי סוקולובסקי, קארל טרפדיס, יאסין סלימה, דיוויד דבאל מקור: 3B Productions</p>	<p>הדוויג צרפת, 2009 עלילתי, 101 דקות</p>

<p>בימוי: וונג בינג הפקה: זו זו, וונג בינג צילום: וונג בינג עריכה: אדם כרבי, וונג בינג מקור: Wang Bing's Workshop</p>	<p>מערבה למסילות סין, 2003 תיעודי, 556 דקות</p>	<p>בימוי: פבלו לארין הפקה: חואן דה דיאוס לאריאן צילום: פבלו לארין, סרג'יו אמסטרונג עריכה: אנדריאה צ'ינגולי תסריט: פבלו לארין, אלפרד קסטרו, מטאו איריבראן עיצוב פס קולי: מיגואל הורמאזובאל משחק: אלפרדו קסטרו, פאולה לאטוס, הקטור מודלס מקור: Funny Balloons</p>	<p>טוני מנרו צ'ילה, 2008 עלילתי, 93 דקות</p>
<p>בימוי: פטריסיו גומאן הפקה: יוטה קרונג, מיקה מרטנס, רנה סצ'ה צילום: קאטל דחיין עריכה: פטריסיו גומאן, עמנואל גילי תסריט: פטריסיו גומאן עיצוב פס קולי: מיגל מירנדה, חוסה מיגל טובאר משחק: גספר קאלאס, לוטרו נונו, לואיס נרקס מקור: Pyramide International</p>	<p>נוסטלגיה לאור צ'ילה, 2010 עלילתי, 93 דקות</p>	<p>בימוי: דניס קוטה הפקה: סטפני מוריסטה, דניס קוטה צילום: ג'וזי דישיאיו עריכה: סופי בלבונד תסריט: דניס קוטה משחק: איב דוראנקו, ניקולס קנואל, לורן לוקאס מקור: Nihilproduction inc</p>	<p>כל מה שהיא רוצה קנדה, 2008 עלילתי, 105 דקות</p>
<p>בימוי: פבלו לארין הפקה: חואן די דיוס לארין צילום: סרחיו ארמסטרונג עריכה: אנדריאה צ'ינגולי תסריט: פבלו לארין, מתאו ליריבראן עיצוב פס קולי: מיגואל הורמובל משחק: אלפרדו קסטרו, אנטוניה זגרט, חיימה ואדל מקור: Funny Balloons</p>	<p>פוסט מורטם צ'ילה, 2010 עלילתי, 98 דקות</p>	<p>בימוי: דניס קוטה הפקה: דניס קוטה, סטפני מוריסטה צילום: דניס לפלנט עריכה: רפאל אולה תסריט: דניס קוטה משחק: כריסטיאן בלאנק, תושבי ראדיסון מקור: nihilproductions</p>	<p>מדינות הצפון קנדה, 2005 עלילתי, 91 דקות</p>

<p>בימוי: ברונו דומו פקה: ראשיד בושארב, ג'אן ברייה, מוריאל מרלן צילום: איב קייפ עריכה: גיא לקורן תסריט: ברונו דומו עיצוב פס קול: פיליפ לאקור משחק: אדלייד לורן, סמואל בוידין, הנרי קרטל מקור: 3B Productions</p>	<p>פלנדריה צרפת, 2006 עלילת, 87 דקות</p>
<p>בימוי: וונג בינג הפקה: ליהונג קונג, לואי פרינס צילום: וונג בינג עריכה: אדם קרבי תחקיר: וונג בינג מקור: Wil Productions LTD</p>	<p>פנגמינג, זיכרון סיני סין / הונג-קונג / בלגיה, 2009 תיעודי, 184 דקות</p>
<p>בימוי: דניס קוטה הפקה: סילבין קורבל, סטפני מוריסטה צילום: אילג'ו קוטרנשב עריכה: מקסים קלוד לאקור תסריט: דניס קוטה עיצוב פס קול: פרידריך קלוטר משחק: ז'אן פול קולמו, אטיין גרוטמאן, מרק סקניו מקור: Visit Films</p>	<p>גוויית קנדה, 2009 עלילת, 72 דקות</p>
<p>בימוי: דניס קוטה הפקה: סטפני מוריסטה, דניס קוטה צילום: ג'וזי דישאיינו עריכה: ניקולא רוי תסריט: דניס קוטה עיצוב פס קול: פרידריך קלוטר משחק: עמנואל בידו, פילומן בידו מקור: Doc & Film International</p>	<p>קרלינג קנדה, 2010 עלילת, 92 דקות</p>

<p>בימוי: ערן ברעם הפקה: רוני בארי צילום: פוית דנק עריכה: אורי אושה, עדי ועקנין מוסיקה מקורית: אמיר ניר תסריט: ערן ברעם משחק: מיכאל מושנוב, אבי פניני קרן: קרן גשר לקולנוע רב תרבותי</p>	<p>אנשי המעבר ישראל, 2011 עלילתי, 28 דקות</p>	<p>בימוי: ליטל מיזל הפקה: ליטל מיזל צילום: ליטל מיזל עריכה: ליטל מיזל עיצוב פס קול: ליטל מיזל (מיקס סאונד: ארנון אפריאט)</p>	<p>513 ימים של פילמוטרפיה ישראל, 2011 תיעודי־אישי, 45 דקות</p>
<p>בימוי: רומן שומונוב הפקה: סיון פירוזי צילום: אמיל מושיאלוב עריכה: רומן שומונוב עיצוב פס קול: פבל נפטלוביץ' מוסיקה מקורית: פבל נפטלוביץ', טרו קלאן תסריט: אלכס פלבניק משחק: ולאד דובינסקי, רנאט חסנוב, זורה קרטבלשוילי קרנות: קרן גולדפארב, IDB</p>	<p>אף אחד חוץ מאיתנו ישראל, 2011 עלילתי, 35 דקות</p>	<p>בימוי: מאיר פרידמן הפקה: תומר שיש צילום: אמיר רשפון עריכה: אוריאל מולביצר עיצוב פס קול: כלנית גורן מוסיקה מקורית: נטע ודמני תסריט: מאיר פרידמן משחק: אליאור חיות, אבי פניני, עמיר רגרט, אלעד זמרני, מיטל</p>	<p>אבשלום ישראל, 2011 עלילתי, 38 דקות</p>
<p>בימוי: אריאל תמיר הפקה: מיטל לימוני צילום: יניב בן שמעון עריכה: אופיר בר צדק עיצוב פס קול: נאור צ'רי מוסיקה מקורית: טל שושני תסריט: אריאל תמיר משחק: יורם הלוי, רחל שלמה, גל דוידוון, אלי הרס קרן: קרן יהושע רבינוביץ – פרויקט קולנוע</p>	<p>בין הטיפות ישראל, 2011 עלילתי, 23 דקות</p>	<p>בימוי: דן סחר הפקה: גיא להב צילום: חגי בן כוויר עריכה: אלון הרשקוביץ עיצוב פס קול: אורי צ'צ'יק, דרור שימן מוזיקה מקורית: דרור שימן תסריט: אביחי מרק, דן סחר משחק: מיקו בן פורת, נילי סחר קרן: קרן גשר לקולנוע רב תרבותי</p>	<p>אוברטורה ישראל, 2011 עלילתי, 35 דקות</p>
<p>בימוי: קרן טרוסט הפקה: נוי ששון צילום: מורן ויספיש עריכה: אסף פורת עיצוב פס קול: נאור צ'רי מוסיקה מקורית: יואב חודין תסריט: קרן טרוסט משחק: הרצל טובי, איילת בר־אל, דנה סוויסה, הדס קלדרון קרן: קרן גשר לקולנוע רב תרבותי</p>	<p>אור ראשון ישראל, 2011 עלילתי, 30 דקות</p>	<p>בימוי: קרן טרוסט הפקה: נוי ששון צילום: מורן ויספיש עריכה: אסף פורת עיצוב פס קול: נאור צ'רי מוסיקה מקורית: יואב חודין תסריט: קרן טרוסט משחק: הרצל טובי, איילת בר־אל, דנה סוויסה, הדס קלדרון קרן: קרן גשר לקולנוע רב תרבותי</p>	<p>אור ראשון ישראל, 2011 עלילתי, 30 דקות</p>

<p>בימוי: לוצה מרוואני הפקה: עידית וכטר, נעמי נבון צילום: חגי בן כוזרי, דן סחר עריכה: יובל יפת, אלון הרשקוביץ עיצוב פס קול: אשר גולדשמיט תסריט: לוצה מרוואני משחק: לואיזה יוחאס, ארית דץ' קרנות: קרן גשר לקולנוע רב תרבותי: קרן יהושע רבינוביץ - פרויקט קולנוע</p>	<p>חג שמח ישראל, 2011 עלילתי, 28 דקות</p>	<p>בימוי: אמיתי זמורה הפקה: אמיתי זמורה צילום: רן לגדאו עריכה: אביגיל וילברמן עיצוב פס קול: אוהד סטמטי תסריט: אמיתי זמורה משחק: דורד לידאווי, יעל צוקר, מוריס כהן</p>	<p>בלביח ישראל, 2011 עלילתי, 22 דקות</p>
<p>בימוי: עדי וייס, תומר בר שדה הפקה: עדי וייס צילום: תומר בר שדה עריכה: עדי וייס, תומר בר שדה עיצוב פס קול: פליקס שפושניק מוסיקה מקורית: פליקס שפושניק תחקיר: עדי וייס, תומר בר שדה אנימציה: יוני גואטה</p>	<p>חולה על מסי ישראל, 2011 תיעודי, 37 דקות</p>	<p>בימוי: יעל אוסטרייכר, סיון בלנק, מיטל דגני, ליישי שירן הפקה: איילת אוולאי צילום: הדס גוימן, דינה כצמן, גיל כהן, נדב כהן עריכה: עמיר שחר-פרקש עיצוב פס קול: כלנית גורן מוסיקה מקורית: הילה אבשלומי תסריט: יעל אוסטרייכר, סיון בלנק, מיטל דגני, ליישי שירן משחק: זיו מאיר, שובל גביש, דניאל זמורה, שרון לנגר, איל טייב</p>	<p>דראפט ראשון ישראל, 2011 פיילוט טלוויזיוני, 23 דקות</p>
<p>בימוי: נופר חברוני הפקה: נופר חברוני, עדי פלדמן צילום: אדם צוסחא עריכה: יואב רוט עיצוב פס קול: אמיר וייסמן תסריט: נופר חברוני משחק: מיקי פלג רוטשטיין, ערן בוהם, סיון לוי, עומר גטומה, איציק דריי, אישו שרסטה קרן: קרן גשר לקולנוע רב תרבותי</p>	<p>חיים של ריטה ישראל, 2011 עלילתי, 25 דקות</p>	<p>בימוי: דינה כצמן הפקה: דינה כצמן צילום: סיון שוריק, דינה כצמן עריכה: מיטל דגני תחקיר: דינה כצמן</p>	<p>הלנות ישראל, 2011 תיעודי, 36 דקות</p>

<p>בימוי: איל אלקויטי הפקה: טל דורות צילום: רונן קרוק עריכה: טל יערי עיצוב פס קול: יונתן גליקסברג תסריט: איל אלקויטי משחק: יוגב יפת, נורית יחיאלי, ניר מנקי, ניר סעדון, אלעד כהן, משה פרץ, אריאל קסיס, אילהם ערף קרוק וגוף משדר: קרן סנונית – הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו</p>	<p>מחסום ישראל, 2011 עלילתי, 20 דקות</p>	<p>בימוי: איתי צור הפקה: איתי צור צילום: זיו קסטן עריכה: ליאור נצר עיצוב פס קול: ארנון אפריאט מוסיקה מקורית: צח דרורי תחקיר: איתי צור קרנות וגופים משרדים: קרן סנונית – הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו, קרן גשר לקולנוע רב תרבותי</p>	<p>יש עם מי לזמזם ישראל, 2011 דוקומנטרי, 39 דקות</p>
<p>בימוי: רוני בארי הפקה: טל דורות צילום: מאיר ארד עריכה: אייל שרייבר עיצוב פס קול: רועי גוטמן מוסיקה מקורית: יניב וידמן תסריט: רוני בארי משחק: עדי ביילסקי, יעל טל, וודריגו גונולס קרוק וגוף משדר: קרן סנונית – הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו</p>	<p>מלח הארץ ישראל, 2011 עלילתי, 29 דקות</p>	<p>בימוי: אביטל שרון הפקה: חדר בהירי צילום: לבנת גלבע עריכה: סיון שוורץ, גיא אוסטינסקי עיצוב פס קול: אוהד אבני מוסיקה מקורית: אוהד אבני תסריט: אביטל שרון משחק: דניאל שימשוני, נדב בושם, עידו סמואל, אריאל כהן</p>	<p>מאחורי הזכוכית ישראל, 2011 עלילתי, 30 דקות</p>
<p>בימוי: אוריאנה בן-אבא הפקה: יעל חדריאן צילום: שי דשבסקי עריכה: אמיר רוטשילד-נריה עיצוב פס קול: נועם פנחס, גלעד שביט תסריט: אוריאנה בן-אבא משחק: לירון בן שלוש, שיר שנער, עירית פשטן, נטע שפיגלמן</p>	<p>מן הרה ישראל, 2011 ניסיוני, 23 דקות</p>	<p>בימוי: סתיו קוונץ הפקה: אסנת שמידט צילום: עופר בן יהודה עריכה: דניאל פליק מוסיקה מקורית: שי בן צור, דניאל קסטנבאום תסריט: סתיו קוונץ משחק: מיקי לאון, אלון אופנהיים, סשה דמידוב, אברהם סלקטר, שרון קנטור, שמואל וולף, יפתח קמינר קרוק: קרן ספיר לפרויקטים טלוויזיונים וסדרות</p>	<p>מה? ישראל, 2011 פיילוט טלוויזיוני, 42 דקות</p>

<p>בימוי: אביגייל זילברמן הפקה: אמיתי זמורה צילום: רונן קרוק עריכה: אורי גאליס עיצוב פס קול: תאיר זלצמן מוסיקה מקורית: דן דויטש תסריט: אביגייל זילברמן משחק: מנחם זילברמן, ישראל גוריון, דורית רנוב שטיינברג, אבי פישר, אלעד כהן, שחר זכאי, מישל פוריס, רשי שמילוב, צוריאל נובחוב, כרמל בין</p>	<p>נקמה בחמישה צעדים ישראל, 2011 עלילתי, 20 דקות</p>	<p>בימוי: נלי גיא הפקה: נועה בהרב, אלעד בורנשטיין צילום: דן סחר עריכה: מור יונג עיצוב פס קול: ארנון אפריאט תסריט: נלי גיא משחק: שניא צ'קרב, מושיקו ביטון, תגל אליהו</p>	<p>מסילות ישראל, 2011 עלילתי, 20 דקות</p>
<p>בימוי: הדס נוימן הפקה: ענבל בראון צילום: יוסף כהן עריכה: נלי גיא עיצוב פס קול: אורי גאליס מוסיקה מקורית: עידן בן סימון תסריט: הדס נוימן משחק: אוריין מיכאלי, יונתן בראור קרן: קרן גולדפארב</p>	<p>עור ברווז ישראל, 2011 עלילתי, 20 דקות</p>	<p>בימוי: איתי פרץ הפקה: שיר לוי צילום: שקד כחלון עריכה: אורית עובדיה עיצוב פס קול: לירן רייטר מוסיקה מקורית: נמרוד שלום תסריט: איתי פרץ משחק: עמוס לביא, שמיל בן ארי, מוריס כהן, יונתן צ'רצ'י, צק ברקמן, לירז אבני, אוחלין הגואל, דניאל מורשת, עמנואל חנון קרן: קרן ספיר לפרויקטים טלוויזיונים וסדרות</p>	<p>משולים ישראל, 2011 פיילוט טלוויזיוני, 34 דקות</p>
		<p>בימוי: גיא ירוסלבסקי הפקה: ענת גרנאי צילום: רועי לינדנבאום עריכה: ארבל ועקנין עיצוב פס קול: אלה מעתוק תסריט: גיא ירוסלבסקי משחק: יוסי סופר, אנאל בלומנטל, והר סבג, בני יורעאל קרן: קרן ספיר לפרויקטים טלוויזיונים וסדרות</p>	<p>נחיתה אונס ישראל, 2011 פיילוט טלוויזיוני, 44 דקות</p>

עפרונות אקלם רصاص

ישראל, 2011
עלילתי, 31 דקות

בימוי: מייסאן חדאד
הפקה: עביר חדאד, תומר שיש,
תנט יצחק
צילום: אמיר רשפון
עריכה: מייסאן חדאד
עיצוב פס קול: איציק אריווני
מוסיקה מקורית: אלדד ווסטלר,
לירן רייטר
תסריט: מייסאן חדאד
משחק: איסמעיל ג'אברין,
מחאמד משארווי, ג'וזף ג'יראם,
פרנקו ג'יראם, תאמר אבו שמאס,
ראגב אבו סייף, חנין טאראבה,
מיכאל שטיין, רבקה טאלהמי,
נאסר זיבק, ראביע חורי,
נועה סאלנט, יואנה בליקמן
קרן: IDB

קשר שחיקה

ישראל, 2011
דוקומנטרי, 42 דקות

בימוי: רעות קליין
הפקה: רעות קליין, עפרה חיימוביץ
צילום: רועי סיון
עריכה: דיקלה שטרית, רעות קליין
עיצוב פס קול: רותם דרור
מוסיקה מקורית: נמרוד שלום
תחקיר: רעות קליין
קרן וגוף משדר: קרן סנונית -
הרשות השנייה לטלוויזיה ולרדיו

שכחה, שם זמני

ישראל, 2011
מוקומנטרי, 28 דקות

בימוי: שחר ברימר
הפקה: רון בוטרשוילי
צילום: ניר דרבסי
עריכה: לישי שידן
תסריט: שחר ברימר
עיצוב פס קול: דניאל פליק
משחק: אמיתי קידר, דורית רנב,
ניר דרבסי, רג'ין שושן, טולי פסי

