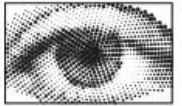


קולנוע הוא השקר הכי אמיתי: סרטי התעודה של אבישי סיון

יגאל בורשטיין

וידויי אמת וגילויי נפש יכולים בקלות להידרדר לרחמים עצמיים ולטרחנות – בהגות ובאמנות כמו במציאות עצמה. נקיפות המצפון של אוגוסטינוס הקדוש מהמאה החמישית לספירה בגלל כמה אגסים שגנב מעץ השכנים בילדותו משתרעות על פני עשרות עמודי "וידויים" והופכות את החרטה שלו לצדקנות מתישה. חיבתו של ז'אן ז'אק רוסו ב-Les Confessions (1767) לחשיפת אבר מינו בפני נערות בסמטאות חשוכות של העיר טורינו משעשעת יותר מטרחנית בגלל ארשת החשיבות של ההוגה השווייצרי הדגול, אך אינה מוסיפה הרבה להבנת "האמנה החברתית", ציפור נפשו. ייסורי הנפש של י"ח ברנר ממלאים את דפי הרומנים שלו בנחשולי מילים על חשבון עלילות שאינן מתגשמות והיעדרן הופך (עבורי) את הקריאה למייגעת.¹

כך גם בקולנוע. לא פעם מוליכים גילויי נפש וכנות יתר את גדולי היוצרים לטרחנות של רחמים עצמיים: צ'פלין ופליני הקשישים מקוננים על זקנה מאמללת ועל אובדן הקהל שלהם בהמלך בניו יורק (1957), אורות הבמה (1952), למעט קטע קרקס הפרעושים הנפלא ובג'ינג'ר ופרד (1986); עמוס גוטמן הצעיר קובל במונולוגים ארכניים בהנגוע (1983) על הקושי להשיג השקעה לסרט; ז'אן לוק גודאר באמצע חייו זועק "הצילו" מפני הראווה הקפיטליסטית המרדדת בפעמיים 50 שנות הסרט הצרפתי (1995); קים-קי דוק הדרום קוריאני מנציח את המיאוס שלו מהעולם בסרט תעודה אוטוביוגרפי אַרִירֶנג (2011): הוא פורש לבקתה מבודדת בכפר מרוחק, שם הוא מתעד את עצמו מבשל לעצמו, עושה את צרכיו, מסתרק, משתכר, שר לעצמו, מחמם את הבקתה בחורף, שותה קפה בבוקר. בערך באמצע הסרט הוא מספר למצלמה שהציב מולו על הישגיו בקולנוע ועל הפרסים הבינלאומיים הרבים שקיבל. אין חולק על כך שהוא עשה סרטים נפלאים,ⁱⁱ אבל לא שרדתי את המונולוג שלו עד הסוף – סרטיו יותר מעניינים מהפרסים שהוענקו להם. אַרִירֶנג זכה בפרס בפסטיבל קאן וצופים רבים אהבו אותו, אך אני מסכים עם מי שאמר שהסרט דומה למפגש אקראי בבר עם שיכור שמתעקש לספר שוב ושוב כמה הוא היה פעם איש חשוב. בשנה שבה נוצר ארירנג (2011) הוברח מאיראן בתוך עוגת יום הולדת כונן יו-אס-בי שהכיל את סרטו של ג'פר פנאחי זה לא סרט. לפנאחי היו סיבות מצוינות לרחמים עצמיים – הוא נידון זה עתה למאסר בית, ובית המשפט בטהרן אסר עליו לעשות סרטים למשך 20 שנה. אך בניגוד לקים-קי דוק, על אף האיסור, פנאחי התעקש לתקשר עם העולם ולהנציח אותו. מפגשים אקראיים עם שכנים, עם פועל זבל בחדר המדרגות, עם קולגה מהעבודה שבא לבקר, חושפים את העולם שבו הוא חי או יותר נכון – את העולם שבו הוא רוצה לחיות. כמו בשמונה וחצי העלילתי של פליני, הבמאי חורג מתוך העולם של עצמו אל העולם של הסובבים אותו, הווידי הופך לגילוי – גילוי העולם, ניסיון להבין אותו.

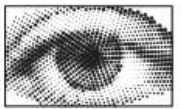


כך היומן של דוד פרלוב (1983), היומן המעודכן (2001) ותצלומי (2002), מאבות סרטי ה"וידוי" שהופקו בישראל. פרלוב דיווח בהם על אירועי חייו, חיי משפחתו וחבריו וגם על מצבו הנפשי, על מאווייו ורגשותיו. אני מסופק אם היה גלוי לב. ואם היה גלוי לב – היה זה בעירבון מוגבל. הדיווח שלו, כמו הצילום שלו (מבעד לתריסים, מכוניות, קירות חוסמים), הקפיד להסתיר לא פחות משחשף. העניין בסרטי נבע מההקשרים שבהם הציג את עצמו: ידידותו עם אברהם, השומר התימני בכניסה לבית הקפה השכונתי; שני חבריו הברזילאים שרוקדים אתו ומרקידים עמו במקצב ברזילאי את גורדי השחקים של תל אביב; בנותיו המתגייסות לצבא; המלחמות וההפגנות שצפה בהן בטלוויזיה. הקשרים אלה, מלאי אמפתיה לדמויות וסקרנות לאירועים שנחווים, נגעו לעולם שסבב אותו שהוא גם עולמו של הצופה. לרגעים (מעטים, באחדים מפרקיו המאוחרים של יומן), כשאיבד פרלוב את ההקשרים האלה והתמקד בעצמו בלבד – הפכה יצירתו אזוטריה.

את מכת החדל לווידיי הלב ולהצהרות כנות קולנועיות העניק בראשית שנות ה-60 כרוניקה של קיץ (Chronique d'un été, 1961) של ז'אן רוש ואדגר מורין. הסרט פותח באנשים אנונימיים היוצאים מתחנת מטרו בדרכם לעבודה, כשברקע קולו של רוש מציג את היצירה: "בסרט זה אין שחקנים, חיו אותו גברים ונשים שהעניקו רגעים מחייהם לניסיון בקולנוע-אמת". הסרט מנציח מפגשים עם אנשים משכבות שונות של האוכלוסייה וסובב סביב השאלה "האם את/ה מאושר/ת?". התשובות, השיחות והאירועים אינם מבוזים, אך ברור שהם יזומים על ידי הבמאים ומפוקחים על ידם. המשתתפים משתדלים להתנהג בטבעיות ולדבר בכנות, והשתדלות זו מובילה אותם לא פעם לאקסהיביציוניזם. לקראת סוף הסרט מורין ורוש מקרינים לפני משתתפיו את הגרסה שהכינו ושואלים אותם את דעתם עליה. "אני מעדיף את צ'רלי צ'פלין", אומר נער שהופיע בסרט, ומשתתף מבוגר מוסיף: "בעיניי הסרט מטריד מאוד כי חלקים ממנו משעממים עד אין-קץ, ומה שלא משעמם הושג במציצנות דוחה". בסוף כרוניקה שני יוצריו, אבות ה-Cinema Verite ("קולנוע אמת"), מהלכים מתוסכלים באולם הריק של Musée de l'Homme ורוש אומר למורין: "רצינו לעשות סרט על אהבה ויצא לנו סרט על חוסר אכפתיות". מורין משיב לו: "זה הקושי לתקשר, אנחנו בבעיה" (Nous sommes dans le bain).

במאמר שפרסם מאוחר יותר סיכם מורין את כישלון ייצוג האמת. הוא כותב על סצנת ההקרנה למשתתפי הסרט:

חשבתי שמה שצילמנו ישמש בסיס לאמת ושתפתח ממנה אמת עוד יותר גדולה. עכשיו מתברר לי שכל מה שהשגנו היה הצגת הבעייתיות של אמת. רצינו להיפטר מתיאטרון, מראווה [spectacle], ליצור מגע ישיר עם החיים. אבל גם החיים הם תיאטרון, חיים הם ראוה.ⁱⁱⁱ



כנות ואמנות (כנראה גם כנות ותרבות) אינם מתיישבים זה עם זה ואולי אף סותרים זה את זה. אמת היצירה – אם יש אחת – אינה נובעת רק מנאמנותה לעובדות או מתכניה, אלא גם (ואולי בעיקר) מאופן הצגתה, מסגנונה, מיכולתה הרטורית. *Verum esse ipsum factum* – אמת היא מוצר, או אמת היא עובדה שמייצרים,^{iv} בניסוחו של הפילוסוף האיטלקי ג'אמבטיסטה ויקו במסה משנת 1710.

אם מסכימים עם ויקו שאמת היא מבע או מוצר כי אז כל סרט הוא סוג של "אמת", בלי קשר לשאלה אם הוא סרט טוב או גרוע. גם הסרט הנאצי מעורר הסלידה **Der Ewige Jude** (היהודי הנצחי, פריץ היפּלר, 1940), שבו דמויות של יהודים נחתכות לצילומי עכברושים מתרוצצים בתעלת ביוב, נושא עמו אמת. אולי לא אמת על היהודים, אבל בוודאי על הנאצים ועל איך שהם ראו, או רצו לראות, את היהודים. אמת היצירה שלו פשטנית וחד-משמעית, אינה משאירה מקום לדמיון או לחשיבה, כיעורם וניוולם של היהודים בסרט היו בשנת 1940 קלישאה נאצית שנועדה להצדיק את הפתרון הסופי. **היהודי הנצחי** הוא סרט רע (לא רק מרושע) אך כן וגלוי נפש, כמעט וידוי על כוונות הנאצים שעד אז נשמרו בסוד.

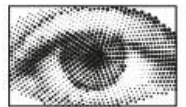
כריס מרקר, לקראת סוף יצירת המופת הדוקומנטרית שלו **חודש מאי היפה** (Le Joli Mai, 1963), מצלם כביש פריזאי ממכונת נוסעת במסע דמיוני של אסיר ביום השחרור הראשון שלו מהכלא. הצילום מלווה בקריינות: "ייתכן שאמת איננה היעד, ייתכן שהיא הדרך". האמת של סרט נוצרת בעצם תהליך היצירה, במה שבחורים לצלם, להקליט ולארגן בתוך הסרט ובאיך שמצלמים, מקליטים ועורכים אותו. היא מוצר הרטוריקה שלו. כ-300 שנה לפני המצאת הקולנוע ניסח זאת בפשטות מישראל דה מונטיין:

כל אדם באשר הוא יכול לדבר אמת; אך לדבר בשיטתיות, בתבונה ובכישורון יכולים רק מעטים. וכך, לא הטעות הנובעת מאי-ידיעה היא הפוגעת בי אלא האיוולת... ומדי יום אני מבלה את זמני בקריאת ספרי מחברים בלי לתת דעתי עד כמה הם מלומדים, אני מחפש בהם את הסגנון, לא את הנושא שהם דנים בו.^v

* * *

הסקרנות שלי לעבודה הדוקומנטרית של אבישי סיון התעוררה אחרי שצפיתי בשני סרטיו העלילתיים: **תיקון** (2015) ו**המשוטט** (2010), אולי המסוגננים שבסרטי הקולנוע הישראלי מאז **בר 51** לעמוס גוטמן (1985). לדעתי גם מהטובים שבהם. שניהם עוסקים בתשוקה מינית בלתי ממומשת של תלמיד ישיבה חרדי ובמשבר האמונה שלו.

סרטי עלילה העוסקים בבדיון אינם נושאים סממני וידוי לרוב, ושאלת הפנות אינה רלוונטית לרטוריקה שלהם. (סרטי צ'פלין, פליני וגוטמן שהוזכרו לעיל נושאים סממנים אוטוביוגרפיים לזיהוי מידי). יתר על כן, שני הסרטים של סיון מקפידים ליצור ניכור בין הצופה לדמויות ולמתרחש על המסך: במיז-אנ-סצנות רבות שבהן הדמויות מצולמות מן הגב או מרחוק או



בפינות הפריים או מצויות מחוצה לו; בנרטיב שמעניק עדיפות למצבם הנפשי של הדמויות על חשבון הרצף העלילתי; בחיבור שוטים ולא אקשן לצורכי רצף כמקובל בקולנוע קונוונציונלי; בהיעדר מוזיקה המעודדת הזדהות ורגשות; ובמשחק המעט מכני שבו השחקנים מגישים טקסט יותר משהם משחקים אותו (הדבר בלט בחלקו הראשון של **המשוטט** ה"רובר ברסוני") – כל אלה מעניקים תחושת התבוננות נטולת סנטימנטים בגיבורים ובמעשיהם. ניכור כזה מחייב את הצופה להשלים בעצמו, בכוח דמיונו ושיפוטו את הנעדר בתמונה, בפסקול ובאירועי הנרטיב. לכן הסרטים רחוקים בהכרח מווידיאו או מגילוי נפש של היוצר.

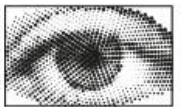
סרטי התעודה של אבישי סיון **טלנובלה של קולנוע בהקפאה** (2007) ו**הטרילוגיה האוזבקית** (2011) הם סרטי וידוי מובהקים: בשניהם היוצר מספר בפסקול ולפעמים במונולוג ישיר למצלמה על תשוקתו הבלתי ממומשת לעשיית קולנוע, לנשים, לאוננות, לזהות אשכנזית שאותה, אם אינני טועה, הוא מזהה עם ישראליות (משפחתו עלתה מבוכרה). הם מתעדים את תסכוליו, את חיפושי העבודה שלו, את הרהורי ההתאבדות שלו.

לכאורה יש בהם כל מה שמרתיע אותי בווידיויים, בגילויי נפש ובקולנוע מפגין כנות – אבל הסרטים מרתקים אותי, מצחיקים, מעציבים, מסקרנים, לרגעים דוחים אך לרוב מעוררים הזדהות. (הנה, הם גוררים גם אותי לווידיאו).

לא קל להגיע אליהם. אמנם הם הוקרנו בפסטיבלים ובהקרנות מיוחדות, אך למיטב ידיעתי מעולם לא הופצו מסחרית. אחרי חיפושים הצלחתי, באדיבות היוצר, לצפות ביוטיוב בפרקים 2,3, 5 ו-7 של **טלנובלה של קולנוע בהקפאה** ואת **הטרילוגיה האוזבקית** השגתי בגרסת DVD ב"האוזן השלישית".

בעוד סגנונם של **תיקון והמשוטט** מבוסס על מינימליזם ועל הסתר, **טלנובלה והטרילוגיה** הם סרטי שפע של תמונה ושל סאונד: המקומות והדמויות מוצגים בחיתוכים רבים מזוויות רבות; הפריימים עמוסים בפרטים חזותיים; הרצף החזותי מלווה בקטעי מוזיקה (קטועים כמו בסרטיו של ז'אן לוק גודאר) ובקריינות, המוגשת בקול סטקטו הנקטע כמו מקוצר רוח של העורך שרוצה לשמוע (ולהשמיע) עוד. לעתים, כשנגדשת סאת הסאונד, הצופה מקבל שפע של דממה מלווה בכותרות. הצילום הוא ביתי במופגן: לעתים לא יציב, לעתים טועה בחשיפה, לעתים גרעיני בהיעדר תאורה הולמת. עוני האמצעים מודגש בקריינות ומומחש בצילום.

הפרק השני של **טלנובלה של קולנוע בהקפאה**, שכותרתו **איש עם מצלמת הדי-וי-די עושה פדיחות לאיש עם מצלמת הקולנוע**, מתחיל בקריינות המוקראת מכנית, אך בזעם ובמהירות: "צא החוצה. תפסיק לכתוב. התסריט שאתה כותב לא מתקדם לשום מקום וגם ככה אף אחד לא ישקיע בו". מבעד לסורגי חלון של חדר נראה בית שיכון באור יהודה עם כביסה תלויה על המרפסות, אחר כך עוד צילום של אותו חדר ובו ארון עמוס בקלטות וידאו, וחיתוך לבמאי-המספר יוצא מהחדר נושא עמו את תיק מצלמת הדי-וי-י. "תמהר, האור יורד..."



הווילונות של אימא. סרטים על ערמות סרטים, קלטות מקוטלגות, החדר הוא גוף והמטרה היא להיפטר מהגוף, אסון הוא הגו...". המילה האחרונה נקטעת על ידי חיתוך מכני בפסקול ועולה עליה המשפט חדש, כאילו שהמספר חש קצת מגוחך מההפלגה הרטורית שלו: "לרחף מגבולות הקיום ולהיות מרגל באסונם של אחרים. צא כבר, אל תחכה לאבא שלך".

ברצף של שוטים קצרצרים, ערוכים בג'מפ-קטים, מתגלה מסדרון של דירה בבית משותף. אביו של הבמאי, איש קשה יום חובש כיפה, נושא בידו שקית פלסטיק עם קניות מהסופר. גם כאן, בחיבור שרירותי, סינתטי של סאונד, עולה מיד המשך הקריינות, הבמאי נוזף בעצמו: "שתוק רגע, תכבד את האבא שלך, הוא בינתיים הדבר הכי קרוב למפיק שהיה לך. הוא עובד, משלם על המשרד שלך שנמצא בביתו, ארנונה, מים וחשמל. תשתוק כבר!" הקריינות משתקת ונשמעים לשניות ספורות צלילי הפתיחה לסימפוניה של מהלר. קולו של הבמאי הצעיר, המסוכסך עם עצמו, מקבל משמעות רחבה יותר, מעבר לווידי אישי, עם מראות שיכון ודירת שיכון סטנדרטיים והכניסה של האב עם שקית הקניות.

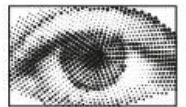
קריינות הטלנובלה שופעת הכרזות בומבסטיות לטעמי ונגועות בשמץ אינפנטיליות: "תנועת החיים מכילה בעצמה גם שקר, גם אמת. השקר אומר: עכשיו חיים. האמת אומרת: עכשיו מתים. קולנוע הוא השקר הכי אמיתי". אך האנרגיה שבה מושמעים ההגיים ובעיקר ההקשר שבו הם נשמעים: עמודי חשמל במגרש ריק ומוזנח בפאתי שכונה באור יהודה, צלליות של שכונה בלילה, מנטרלים את האינפנטיליות והפתוס. **טלנובלה והטרילוגיה** הם במיטבם כשהמציאות של אור יהודה מאפילה על הנרקיסים של סיון.

זה קורה בהטרילוגיה **האוזבקית**, דיוקן מרגש, גם אם אכזר, של חיי המהגרים בשיכון פרברים תל אביבי. אינני מצליח לחשוב על יצירה ישראלית, למעט אולי מחזותיו של חנוך לוין והרומנים של יהושע קנז, שמתקרבת לייצוג כה חודר, סרקסטי אך כואב ואוהב של החיים הישראליים.

הסינופסיס בקטלוג דוקאביב 2011 מתאר אותו כך:

מבט אל הזהות הבוכרית של שלושה גברים במשפחתו של הבמאי. בניסיון להבין מדוע התבייש בעדתו עד כה, עוקב הבמאי אחר אביו המהגר, המרגיש מבודד בתוך משפחתו. החיפוש אחר מקור – אותנטי, גאה יותר – מוביל אותו להצטרף לסבו, שמבקר באוזבקיסטן אולי בפעם האחרונה בחייו. שלושת הגברים מייצרים גרסאות שונות לחוסר השתלבותם בחברה הישראלית לאורך הדורות, בין תל אביב, אור יהודה ואוזבקיסטן.

הבמאי מוביל את הפרק הראשון, התל אביבי. אביו, שומר לילה שסובל מדיכאון נפשי, נמצא במרכז הפרק השני המתרחש באור יהודה, אולי הטרגי שבפרקי הטרילוגיה. הסבא ומסע השורשים של המשפחה לבוכרה הם נושאי הפרק השלישי.



הפרק הראשון נפתח בתצלום סטיל של הבמאי: צעיר מזוקן, חצי ערום, מוקף כבשים, עומד על שפת אגם או נהר. בהמשך הוא שוכב במיטת בית חולים, אחרי ניתוח כלשהו, חוקר את אחותו שמצלמת אותו במצלמת די-וי: "אף פעם לא קראו לך בוכרית מסריחה?" השיחה רצופה בקפיצות עריכה, עוברת לסדרה כמעט מופשטת של אסוציאציות חטופות מצולמות בתקריבים של קטעי נסיעה על אופנוע, השתנה לתוך צנצנת פלסטיק לבדיקה רפואית, קטעי שיחות עם חברים וקרובי משפחה, "זה שאתה בא מאור יהודה לא קשור לשטויות האלה שרצות לך בראש? – ברור שקשור, הכל קשור באור יהודה...", דימויים של עבודה בהיי טק, דיווש על אופניים, שמיים, אבישי מנגן על גיטרה, תמונות מפתחת תערוכת הציורים שלו, נעל קרועה. בפסקול רעש אופנוע ויודויי הבמאי: "אני שונא את תל אביב. העיר מטוגנת, מבעבעת שמן רותח. מישהו התאבד. טיגון בשמן עמוק של נשים ושיחות חנופה..."

לעומת הפתיחה והסגנון התזזייתיים של הפרק הראשון, הפרק השני נפתח בצילום איטי במעלה גבו הערום של אביו של הבמאי כפוף מעל שולחן, כנראה אוכל משהו בכפית (לא רואים את פניו), לשמאלו מגבת כלים מעוכה, לימינו גליל מגבוני מטבח. לוקח זמן עד שקולטים שזהו תצלום סטיל. מתחת לתמונה כותרת: מהגר. תנועת המצלמה על פני הסטיל והמוזיקה נקטעות באחת ואבא נראה מתלבש מבעד לדלת חדרו, יוצא בתחתונים וגופייה לאמבטיה, מצחצח שיניים, לובש מכנסיים. כל תמונה מתרחשת ללא חיפזון, ללא הג'מפ-קטים התזזייתיים של הפרק הקודם – עכשיו האבא, לא הבמאי, מכתוב את קצב הסיקוונס. הפסקול דומם למעט רחש תנועה בחדר וצלילים כמעט בלתי נשמעים של רדיו רחוק. כל אלה מלווים בכותרות:

"חלמתי בלילה שאבא מת"

"התבוננתי בגופה שלו ממושכות"

"חשבתי ברשעות שטוב שהוא מת"

"כי לא הצלחתי להבין את החיים שלו"

"והמוות נראה לי פתרון טוב עבורו"

סדרה של צילומים של אבא מתעטף בטלית, מניח תפילין. הכותרות נמשכות:

"הפכתי עצוב"

"רציתי להכיר אותו יותר"

האבא מסיר עכשיו את התפילין. הכותרות והכמעט דממה נמשכות:

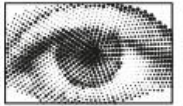
"בחלום שמרתי על הגופה של אבא"

"עד שיואלו בטובם המהוגנים הדתיים"

"המקשרים את עצמם לאלוהים ולצינורות ההיגינה האנושית"

"לבוא ולקבור את אבי"

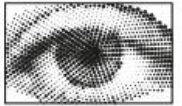
האבא מפהק ומתיישב לאכול במטבח. הפיהוק שלו, הברקה של עריכה, כמו מגיב לסדרת ההרהורים הנרגשים של הבן.



החלק השלישי של הטרילוגיה (מסומן כפרק 1, כנראה לכבוד הסבא, ראש המשפחה), מתחיל מסטיל של סבא עומד גאה ליד מצבת שיש שמוטבעים בה דיוקנאות הוריו: גבר שמן במדי קצין צבא סובייטי, אישה בריאת בשר בשביס. רצף של צילומים חפוזים: סבא יוצא ממטוס, זוג נגני רחוב בעיר אוזבקית, אולי סמרקנד, חולף בפריים ולבסוף צילום ארוך-משך של סבא במלון מתלונן בעברית משובשת "אין מזג אוויר פה" (הכוונה: "אין מזגן"). בהמשך עוקב הסרט, תמיד בהדגשים אירוניים, אחר מסע השורשים של סבא ובני משפחתו המלווים אותו בבית קברות, בבית שהתגוררו בו, במפגשים עם שכנים לשעבר. לאט מתברר שסבא נהג להשתכר ולהכות את אשתו. איש מבני המשפחה לא מתרגש מכך. הפרק מסתיים שוב באור יהודה בשיחה נוקבת בין הבמאי לבין אמו:

- אם אני אגיד לך שאני בתור ילד הרגשתי בוושה שאני בוכרי?
- אני בטוחה בזה.
- למה?
- למה סביבך היו גרים כולם אשכנזים. [צוחקת] בגלל זה התביישת בעצמך. למה אני בוכרי? אתה בדיוק כמו אשכנזים. אין אצל בוכרים שהם צמחוניים. תשכח. אין. כמו שהלכת לרוסיה, לסמרקנד, כן, מישהו צמחוני שמה? אה? לא. מה אכלת שמה? חוץ מלחם ופירות לא אכלת כלום.
- את מתגעגעת לאוזבקיסטן?
- לא, עכשיו כבר לא.
- אולי הפכת להיות אשכנזייה?
- יכול להיות. הפכתי להיות ישראלית, אירופאית יותר...

שיחה זו יכלה להתרחש בווריאציות שונות בכל משפחה – מרוקאית, פולנית או אתיופית שילדיה מבקשים להתערות בין בני המקום. המבט האינטימי, הספקני, נטול האשליות, נוקב אך אוהב על משפחה של מהגרים ועל חייהם בשיכון בשולי המטרופולין מוגש בסגנון מקוטע, שמפגין את חוסר האמצעים של ההפקה, ממחיש את קשיי הקיום של עולים, ומצדיק את הזעם של יוצרו. סרטי תעודה ישראלים רבים עסקו בעולים, בחיי משפחה, בהשתלבות או באי-השתלבות באמצעים לאין ערוך יותר משוכללים, בצילום נקי, במעברי סצנות רציפים, במבנים קורקטיים, ללא קפיצות בפסקול ובתמונה, אך ספק אם הגיעו לאינטימיות שבסרטיו של סיון. הסגנון, שמשלב תחכום מודרניסטי עם היעדר אמצעים מופגן, מעניק לטלנובלה של קולנוען בהקפאה ולטרילוגיה האוזבקית את האמת הקולנועית שלהם ואת אמת הווידוי שלהם. הסרט לא טוען אותה אך מוכיח אותה בעצם קיומו: מי שנגזר עליו להיות קולנוען, בלי קשר לאמצעים שעומדים לרשותו, לא יכול שלא לעשות סרטים. וזה שהכל קשור באור יהודה הופך אותם רלוונטיים לצופה שמעניינים אותו/ה קולנוע ובני אדם.



ⁱ לדעת כמה ממבקריו של ברנר המובאים בעד הסמטה הטבריינית מאת מנחם ברינקר עם עובד, 1990, עמ' 29-36. ברינקר חולק עליהם. אני מסכים אתם.

ⁱⁱ ביניהם קיץ, סתיו, חורף, אביב... ושוב אביב (2003), להרגיש בבית (2004), זמן (2006)

ⁱⁱⁱ מצוטט בחוברת שמלווה את הדי-וי-די

Sam di Iorio, *Truth and Consequences*, The Criterion Collection, 2013, p.31

^{iv} Giambattista Vico, *On the Most Ancient Wisdom of the Italians Drawn out for the Origins of the Latin Language* [1711], translated by Jason Taylor, New Haven: Yale University Press, 2010.

^v מישל דה מונטיין, 'המסות' ספר 3, מסה 8 'על אומנות השיחה', הוצ' שוקן, עמ' 163.