

תועפות היופי והשקט: על הקולנוע של אוהד מילשטיין

מאת: ערן שגיא

"[M]y desire [is] to get as close as I can to something. And when I get that close, I want to touch it. Of course on one level I'm referring to being able to touch the material object. But in reality it's the interior of my subject that I want to approach. Even though that kind of proximity is frightening, that feeling of wanting to get closer is very compelling to me". (Naomi Kawase)

אוהד מילשטיין (מוסמך בצלאל והחוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב) הוא קולנוען, צלם ואמן. ההגדרות הפורמליות האלה מהותיות לדיון בקולנוע של מילשטיין – האוריינטציה האסתטית/אמנותית שלו, קרי עיסוקו בשאלת הצורה כצלם וכאמן, מממשת עשייה תיעודית המקפידה לחפש את הצורות ההולמות לנושאים שהוא פורס לפנינו: האובססיה כהפרעה/יוצרת משמעות באובססיה (2008), שחיית שחייה צורנית המחפשת את מקומה בקבוצה ובעולם בסיסטמה (2010), ושורת דמויות נידחות החיות בשולי הקולקטיב הישראלי בכוכבי לכת – ארבע וריאציות על ניתוק (2014). החיפוש הצורני האמור, המונח בבסיס הקולנוע של מילשטיין, מהווה מרכיב המאפשר לסווג את הקולנוע שלו כקולנוע תיעודי בעל איכויות מאמריות, הן משום שהשאלה הצורנית מניחה תהייה קבועה ומתפתחת של מילשטיין כיוצר (ושלנו כצופים בעקבותיו), והן משום שהשאלה הצורנית לכודה בחקירה התמטית שמילשטיין מבצע, ולכן, במובן מסוים, היא מהווה ביטוי לפתיחות העקרונית המתבקשת ביחס אל הנושא, אל הדמויות ואל העולם המרכיב את סרטיו. אולם מהם המוטיבים האסתטיים והתמטיים המאפיינים את הקולנוע של מילשטיין? להלן ניסיון לעמוד על כמה מן האיכויות הללו ולהבין את המשמעות המתקבלת מן השימוש בהן.

/, אדם – ראשית הקולנוע של אוהד מילשטיין טמונה בשוט סטי-דינמי, מעין Tableau Vivant (הפריים מרמז על צילום סטילס, אולם הזמן נע – מצמוצים, נשימות, עורק פועם) של אדם המביט למצלמה.¹ זהו רגע קולנועי מיוחד, שקט מאוד, שמבהיר כי השאלות שמילשטיין מבקש לשאול – כלומר, מקורן ותכליתן – נעוצות באנושי, וליתר דיוק, באדם אחד מסוים, שעומד מולנו חשוף ומשיב מבט. דרך ההצגה הזו מרמזת על כך שהסרט מבקש לשוחח אתנו מעמדה זהה. זהו אינו מסע מאמרי שאנו אמורים לפענח ובסופו לצאת עם שורה תחתונה מספקת המבשרת פתרון מוחלט של השאלה, של הנושא. זוהי שיחה עם אדם, שאמורה אולי לחשוף משהו. אולם מלבד החזרת המבט, נדמה שמילשטיין מסמן כאן דבר נוסף, מכריע, ביחס לקולנוע שהוא מבקש לכוון. השהות שהוא מעניק לדמויות שלו והזמן שבו הן פשוט מביטות בנו, ממתנות, מנסים לכוון את אופן המבט הנדרש לקולנוע של מילשטיין. ואף שהשפה שלו היא שפה אגרסיבית לרגעים, מלאה במשחקי דימוי וצליל, המבט הנדרש מאתנו הוא מבט שקט, המבט של השוט הארוך, המבט המכיר בכך שקשב

¹ עבודתה של פינה טאן, Countenance, מבוססת על עיקרון דומה. 250 דיוקנאות ובהם מצולם העומד כמו לדיוקן תצלומי אך מצולם במצלמת קולנוע. דיוויד קאמפני כותב על הפרקטיקה הזו: "המרת דימוי תצלומי, נייח, בדימוי נע מגלמת את נתוני המתניידים של הווה באשר הוא..." מחשבה קולנועית מאמרית היא בהכרח בזמן הווה, קרי פתוחה, ולכן העולם שהיא מעמידה לפנינו חייב גם הוא להיות כזה.

נכון, מדויק, יכול לקרב אותנו ככל האפשר לאדם אחר, קרי יכול לאפשר לנו לסמן את קווי המתאר של אמת אפשרית. במילים אחרות, מילשטיין תובע מאתנו צפייה אקטיבית, דרוכה, מתוך הנחה משתמעת שכל שוט וכל פריים וכל תנועת יד של האדם המצולם הם בעלי חשיבות עקרונית לתייח שאנו מבקשים לתהות יחד, מתוך התכוונות למפגש.

0, קפיצה – ברגעים רבים בקולנוע של מילשטיין, ולעתים דווקא בסצנות שקטות, המזמינות שפה קולנועית עדינה, שקופה, מילשטיין בוחר להפעיל עריכה אגרסיבית יחסית, המתבטאת בשורה ארוכה של ג'אמפקאטים (משני סוגים – כאלה המסמנים מעבר זמן וכאלה המסמנים מעבר מרחבי בתוך חלל מסוים). אי אפשר לפטור את החבטות הוויזואליות הללו כאלמנט רפלקסיבי גרידא, המפנה את תשומת לבו של הצופה לכך שהוא חוזה בשיקוף של עולם ולא בעולם עצמו. הרי הקולנוע של מילשטיין כולו בנוי משורת אמצעי מבע המשיגים את אותה פעולה. זוהי מסגרת הצפייה המוגדרת מתחילתו של הסרט. לכן נדמה כי תפקידם של הג'אמפקאטים משמעותי יותר. ובהנחה שמילשטיין מבקש לשאול שאלה, או נכון יותר, מבקש ראשית לנסח אותה, הרי הקאטים הללו משמשים כניסיון שלו – ושלנו יחד אתו – למצוא את נקודת הגישה המועדפת לאותו דימוי, לאותה דמות, לאותו נושא, תוך ביטול כללי הייצוג המקובלים של הזמן והמרחב הקולנועי, ונוסף על כך להראות כי את האמת הזו יש להבין כצירוף דינמי – פתוח ומשתנה – של שלל דימויים, או נכון יותר, של שלל זוויות דימוי. זוהי הכרעה אתית בדבר אי היכולת לביצוע רדוקציה לאדם – בשימורו בתוך שוט אחדותי הממקם אותו באופן מוחלט וסופי – ודרכי הגישה השונות אליו ואל הנושא מזכירות זאת שוב ושוב ומסרבות בתוקף – צורה אסתטית הנשענת על עמדה אתית – להניח נקודה בסופו של המשפט, ליצור תשובה מלאכותית לשאלה, שהיא היא ליבת הסרט, ומילשטיין ממשיך ומבאר אותה, ממשיך ומשבלל אותה, מתוך רצון ליצור מצע קולנועי שיחייב תנועה מתמדת. תנועה של השאלה, של הדימוי, אך בראש ובראשונה של הצופה, שעליו מוטלת החובה להשלים את הדימוי, את הסאונד ואת קווי הטיעון שפורס לפניו מילשטיין. כשיגאל בורשטיין מתייחס במבטי קרבה לתחום ה'טוב' של סרט, כלומר, לתחום שיש בו פוטנציאל להעשרת האינטליגנציה של הצופה, הוא כותב כי: "תפקידו של הסרט אינו להראות אלא לא להראות. הסרט מראה עצמו רק חלקית, משימת הצופה היא להשלים אותו, לראות את מה שהסרט אינו מראה. לא להראות היא פעולה יצרנית גם מבחינת הצופה וגם מבחינת הסרט. היא מעשירה את הצופה בהתנסויות שספג מן הסרט, ומעשירה את הסרט במשמעויות וברגשות שמעניק לו הצופה. כאשר קיימת חפיפה מושלמת בין הסרט למציאות נעלם הרמז [...] ואנו ניצבים מול דיווח נטורליסטי, טכני ופורנוגרפי במהותו". הפונקציה של אי-הנחת המיוצרת על ידי הקאטים הללו מהווה הדגמה לאופן שבו הקולנוע של מילשטיין יוצר מקום עבור הצופה, וליתר דיוק יוצר את הידיעה הקבועה, המלווה את הצפייה, בדבר האפשרויות הקיימות האחרות, התובעות פעולת סימון – ויהיה זה סימון ראשוני בלבד – מצדו של הצופה.

1, הסטה – מהו הנושא? על מה הסרט הזה ברמה השטוחה והגלויה שלו? התשובות המיידיות של הצופה הן תשובות אוטומטיות, פשוטות. באובססיה הסרט הוא על אובססיה, בסיסטמה הוא על שחייה צורנית, בכוכבי לכת – ארבע וריאציות על ניתוק הוא על בני אדם נידחים. אבל מילשטיין מסרב להישאר בתוך הגבולות האלה, כי יש עוד, יש עוד משהו חשוב שאסור לשכוח אותו. וכך, באובססיה, כמו משום מקום, להקת ציפורים חולפת במהירות בשמיים כחולים בהירים; ובסיסטמה אנחנו מתיישבים עם הגיבורה שלנו מול הטלוויזיה ובמשך שניות ארוכות צופים בתכניות ובפרסומות המתחלפות על המסך לפי היגיון לא ברור. ובכוכבי לכת מוקדשות דקות יקרות להפוגה ספק קומית שבה החייל (שהוא, כשלעצמו, מסמן סטייה מסוימת מן הנרטיב של הסרט – הוא הדמות היחידה שלא בחרה במובהק בעיסוק/חיים שוליים, ספק אזוטריים) מבצע שלושה ניסויים בעזרת היד הבינונית שלו, ניסויים שתכליתם חורגת במובהק – הן בשפה הקולנועית והן בטון – מנושא היצירה. אפשר להבין את המכניזם האמור כדרך ליצור עודפות ולבסס – שוב ושוב – תזכורת לכך שהקונטקסט המוצע, הן מבחינת נושא הדין והן מבחינת קו ההתקדמות בו, הוא בסופו של דבר כמעט מקרי, כמו כל שאלה המבקשת מענה בהטלת רשת על המציאות. אולם עוד יותר מכך, ובייחוד לאור העובדה שההסטות הללו מכילות בתוכן יסוד קומי ברור, נדמה כי ישנם ברגעים האלו ניסיון מודע של מילשטיין להרפות מהתנועה שלו עצמו, מהקדחתנות של פירוק הנושא לגורמים, ולאפשר לצופה למקם עצמו מחדש אל מול הטקסט. הרי מהרגע שבו הצופה מסכין לתנאי החוזה בינו לבין הסרט, חוזה המתווך על ידי הדקות הראשונות של היצירה, הטורחות לסמן – בעזרת מיצוי השפה הקולנועית – את קווי הגבול ואת אופי הדין והבדיקה שיפותחו בסרט כולו, עלול אותו צופה לשקוע בשורה מתמשכת של דימויים וצלילים מפתים, בעוד פעולת החקר נשכחת משום שמבנה המקרו של הסרט (של השאלה) מאבד מכוחו אל מול עוצמתם של הדימויים. וכך, ישנה סכנה לפרגמנטציה ברוטלית מדי של התמה, פרגמנטציה המבטלת את המרחק המבוקש בין המסך לבין הצופה, כלומר, משבשת את הדיאלוג הער שאמור להתקיים ואת היכולת לרתום את הפרטים הספציפיים, המפתים, לכדי מארג אפשרי. ההסטות מעירות, שומרות על דריכות הצופה גם על ידי הרחבה של המנגנון הרגשי של היצירה, כמו אותן שחייניות בסיסטמה המתרגלות ועוצרות, מתרגלות ועוצרות, כדי לשמור כל העת על הדיוק של ההתכוונות המבוקשת ולעולם לא להיבלע לחלוטין (ואולי בכלל ראוי להתעכב עוד על העודפות הנוצרת כאן, על המעמד האופצינולי של הדימוי והנרטיב, על הרצון החוזר להימנע מסגירה, להימנע מעצירה, להימנע מטריטוריה מוארת מדי וחפה מצללים שתבסס סרט נקי, מספק לחלוטין, ולכן, במובן חמור, שקרי).

2, מנגנון – באובססיה, המרואיינת בעלת האובססיה לסדר יוצאת לרגע מהחדר, ומילשטיין עוזב את המצלמה ובכניסה נדירה לפריים משבש את סדר הכריות. **בסיסטמה**, מילשטיין נוטש את נבחרת השחייה הצורנית ופונה אל אחראי המשאבות ואל מאחורי הקלעים – חדר המכונות והמסדרונות החשוכים – של העולם שהוא בחר לצלם. **וכוכבי לכת** נפתח בדמות המציגה לפנינו מפות עתיקות ומספרת על האינטרסים הקובעים את עיצובן, פרולוג שמעמדו וחיבותו מתבהרים רק עם סיומו של הסרט, שעוסק גם בשאלת המיקום של הדמויות המופיעות בו על מפה מדומיינת – שרירותית במובן מסוים – של קולקטיב ישראלי. אלה הן שלוש סצנות שבהן ישנה חשיפה של האפראט שבמסגרתו פועל הסרט, שלוש סצנות שבהן מניח לפנינו מילשטיין את האפשרות להבנת הקולנוע שלו גם כקולנוע העוסק בקולנוע, כלומר כגוף יצירה אשר לצד הנושאים המוצהרים שבהם הוא עוסק הוא מבקש לשמר באופן רציף את הדיון בקולנוע, בעצמו ובעצם יכולתו להגיד דבר מה בעל תוקף על דבר כלשהו בעולם. ויש להדגיש – אין כאן סימון רפלקסיבי פשטני, האומר 'הביטו, זה סרט', אלא קשירת המנגנון הקולנועי גופו, על מנגנוני הייצוג המופעלים בו ועל שלל הבחירות הספציפיות שבהן בוחר מילשטיין, ישירות לנושאי הדיון. במילים אחרות, התנועה הפנים-מאמיתית הזו תוהה (ומבקשת מאתנו הצופים לתהות יחד אתה) על אופן הפעולה שלה, וליתר דיוק, על האנלוגיה שבין הפעולה שלה – הנסתרת בקולנוע הרגיל – לבין העולם המוצג לפנינו על המסך. סט הכלים שלי, השדה שבו אני פועל – כך אומר מילשטיין במשתמע – מניח מראש נתיב מסוים של בדיקה, של הצגת השאלה. ומכאן האנלוגיה המתבקשת ליכולת התפיסה של הסובייקט האנושי עצמו, ולהבנה כי כשם שהתפיסה שלנו מכוונת אל החוץ ומורכבת ממנו, כך משושיה פונים כל העת פנימה, ומטילים צורות הכרחיות על העולם, צורות אשר לרוב נותרות שקופות לנו. כך גם אפשר להסביר את המשיכה המסוימת לאזוטרי בקולנוע של מילשטיין – משום שהחיים בשוליים, על קו הגבול, מאפשרים לצופה לראות, הלכה למעשה, את הפער המתקיים, ההכרחי, בין התודעה הפרטית, הפועלת, לבין מה שמאפשר אותה, ותהא זו הסביבה או התרבות או מכניזם נפשי כזה או אחר. ומכיוון שכל העת מתקיים יסוד אמפתי ברור – אנחנו תמיד גם עם הדמות – הרי ההבנה הזו ביחס אליה יכולה לאפשר גם הבנה ביחס לצופה עצמו, כלומר, אם תרצו, תחילת הבנה של מה מאפשר אותו, של התנאים המניעים אותו למקום מסוים ומרחיקים אותו ממקום אחר (וזאת כמובן בהקבלה לשאלה הזוהה של מילשטיין, בדבר עצם הפעולה שלו כקולנוען).

3, עולם – ישנן הפוגות מובנות בקולנוע של מילשטיין, הפוגות ההולכות ומתחדדות, וזכות למקום מובהק יותר מסרט לסרט. זהו שוט סטטי של עולם ריק – מרחב הקשור ישירות לזה שבו ראינו את הדמות קודם לכן או מנותק ממנה לחלוטין. בריכה ריקה, מגרש חנייה בשעת לילה, נתיבי איילון בבוקר יום כיפור, שדה פורח בדרום הארץ – והנוכחות היחידה בו, אם מופיעה כזו, היא זו של חיה (שפירית, חמור, ציפור). מהי הפונקציה של השוטים האלה? מדוע נדמה לרגעים כי הם לבו של הסרט? ומהו היחס בין השוטים הסטטיים האלו לשוטים הסטטיים המובהקים האחרים, אלה של הדמויות המביטות אל המצלמה, המביטות אלינו? ישנה תשוקה גדולה בקולנוע של מילשטיין, המתקיימת לצדה של המחשבה האנליטית ומתחת לבניית הדימויים הנקייה והמדויקת כל כך. והתשוקה הזו היא התשוקה לגעת בדברים עצמם, או לכל הפחות להצליח לערער את המרחק העקרוני המתקיים בין העיניים שלי – כצלם, כצופה – לבין הדבר שעליו אני מסתכל, שאותו אני מבקש להבין. והתשוקה הזו, כלומר, הרצון באישור ותיקוף (מחודשים) של העולם, של היופי הטמון בו, מעבר לכל הרעשים וההפרעות, מעבר למחשבה התועלתנית האנושית, יוצרת לשיטתי את בסיס האמונה בקולנוע של מילשטיין – אם יש קדושה, אם יש סמן אפשרי של אמת, הרי הם טמונים בעולם עצמו, קרי במרחב או באדם החי בו והמהווה חלק ממנו. והשוט הסטטי הארוך מתפקד כתזכורת לכך, כמעין סצנת פיסוק אשר מספקת טריטוריה שקטה ומופרדת מהלהג ומהריצוד של השפה (הן המילולית והן הקולנועית) ושל המחשבה, ואשר נותנת לנו, בפשטות, להיות, מחוץ לכל הקשר מידי, מחוץ לכל מהלך רטורי. וכך העולם זוכה שוב למעמדו המקורי, המעמד שמתאר אלן ווטס כשהוא כותב בדרך הזן, בהתייחסו לציורי טבע זניים ולתפיסת העולם המובעת בהם: "לאדם יש מקום בעולם הזה אך הוא לא שולט בו; זה עולם שדי לו בעצמו, שכן הוא לא 'נוצר' עבור מישהו ואין לו תכלית משלו". זאת ועוד, היציאה הזו אל העולם הריק, החף מהאנושי (לפחות על פני השטח שלו), מציעה קונטקסט רחב יותר (ולכן נכון יותר?) לדמויות שאליהן מילשטיין מכונן את מצלמתו, כמו בניסיון להגיד לנו שיש, בכל אותה העת, בצער, בכאב, באובססיה וגם בשמחה, תנועת עולם זמן קבועה, שהכל מתחיל ומסתיים בה, וממנה הוא מקבל את כוחו ואת משמעותו. ובכלל, הרגעים האלה, שבהם הצופה מתרווח לאחור כשעיניו לכודות במסך והנשימה נרגעת, והפה אולי נפער מעט אל מול תועפות היופי והשקט, מתרקמים לידי מה שאני מבין כבסיס התמטי של גוף היצירה של מילשטיין עד כה – שרטוט רגיש, דינמי, של מערכת היחסים הנפרטת לאינספור נקודות מגע בין האדם, הצופה והעולם, הנחשפים, כמו לראשונה, במלוא הודם.

פילמוגרפיה:

אובססיה **Obsession** (2008/ישראל)

הפקה, בימוי, עריכה וצילום: אוהד מילשטיין

עיצוב פסקול: אלכס קלוד

סיסטמה **Systema** (2010/ישראל)

הפקה, בימוי, עריכה וצילום: אוהד מילשטיין

עיצוב פסקול: אביב אלדמע

כוכבי לכת – ארבע וריאציות על ניתוק **Planets - Four Variations of Detachment** (2014/ישראל)

הפקה, בימוי, עריכה וצילום: אוהד מילשטיין

עיצוב פסקול: שחף וגשל

ביבליוגרפיה:

בורשטיין יגאל, **מבטי קרבה – מחשבות של סרטים**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה / הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים 2009.

ברג'ר ג'ון, **על ההתבוננות**, ערכה ותרגמה: אסתר דותן, הוצאת פיתום, תל אביב 2012.

ווטס אלן, **דרך הזן**, תרגום: אהוד תגרי, הוצאת חרגול והוצאת עם עובד, תל אביב 2009.

קאמפני דיוויד, **צילום, קולנוע, צילום**, ערכה ותרגמה: אסתר דותן, הוצאת פיתום, תל אביב 2011.