

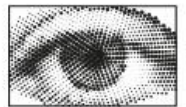
המרחב האפור של האמת

ריאיון עם מיכל אביעד

מיכל אביעד יוצרת פוליטית, פמיניסטית מראשית דרכה. היא חוקרת בסרטיה את החברה הישראלית דרך פריזמה מגדרית, כשהיא נעה בחופשיות בין סגנונות יצירה ומבע שונים. "הדרך שלי לפתח רעיון היא דרך העיצוב של שפה קולנועית לסרט הספציפי". היא נעה בין סרטים בגוף ראשון לסרטי התבוננות, לסרטים בסגנון "זבוב על הקיר", ולאחרונה החלה ליצור גם קולנוע עלילתי. בסרטה העלילתי הראשון "לא רואים עלייך" שילבה חומרים דוקומנטריים אותנטיים ובסרטה האחרון, "דימונה טוויסט", זוכה פרס חגיג בפסטיבל הקולנוע האחרון בירושלים, שילבה חומרים מבוים "כמו-ארכיוניים". עבודתה בשנים האחרונות הופכת היברידית יותר, סרטים המבוססים על חומרי מציאות אינם מספקים אותה עוד, והיא ממשיכה לאתגר את עצמה בחיפוש קולנועי שיבטא את כוונותיה באופן המדויק ביותר. בסוגיית האמת בסרטים היברידיים היא אינה מתחבטת, שכן מבחינתה כל סרט הבנוי מחומרי מציאות הוא סרט מבוים. האמת כפי שהיא רואה אותה ושלה היא מחויבת, נובעת בעיקר מהנאמנות שלה לעצמה כיוצרת.

מיכל, בואי נתחיל מהתחלה. בעצם, מהסרט הראשון שלך את עוסקת בנשים, את אולי הבמאית הכי עקבית בעניין הזה. אולי תדברי על זה קצת איך התחלת, למה המשכת, למה את ממשיכה?

כשהגעתי לסן פרנסיסקו ב-1981, לעשות תואר שני בקולנוע, הייתי אחרי תואר ראשון בספרות ובפילוסופיה, וכבר הייתי בשלה לראות את הדחיפות במאבק לשחרור נשים. שם, תוך שבוע היה לי ברור שאני פמיניסטית. בסן פרנסיסקו ב-81' פמיניזם ושחרור הומוסקסואלים ולסביות היו שני הדברים הכי מהפכניים והכי מדליקים. עוד בארץ הייתי פעילה נגד הכיבוש והייתי חלק ממאבקים, המטען שהבאתי הסתדר עם מה שמצאתי שם ברחובות. באוניברסיטה נחשפתי גם למהפכה של תאורטיקניות פמיניסטיות של קולנוע. זה התחיל מלורה מאלווי והתפתח למחקרים אחרים. כשלמדתי שם, לפחות מחצית ממה שקראנו היו תאוריות קולנועיות פמיניסטיות. הסרט של שנטל אקרמן ז'אן דילמן עשה לי עוד איזה טלטול רציני, וכך גם סרטים אחרים שהביאו שפה קולנועית חדשה בסרטים של במאיות. אמנם סרט הסטודנטים הראשון שלי דווקא לא היה קשור בנשים, הוא עסק בנער מהגר מקסיקני. אבל כבר סרט הסטודנטים השני עסק בנשים. אני חושבת שמסרט לסרט אני יותר ויותר מבינה שהפריזמה הזאת שדרכה אני מסתכלת, גם כאישה וגם כקולנוענית,



מזיזה את העדשה באיזשהו אופן, ופתאום העולם שמתגלה לפנינו הוא אחר מזה שהורגלנו לראות. כל פעם החיים שלנו המתפרסים דרך עיניהן של נשים הולם בי מחדש. זה ממשיך לאתגר את ההבנה שלי את המציאות ואת הקולנוע.

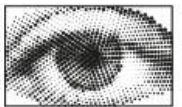
דיברת על איזה רגע פוליטי ורגע תאורטי שהתחברת אליו. היית יכולה להתחבר לרגעים אחרים, למקומות פוליטיים אחרים שהתעוררו באותה תקופה, למה התחברת דווקא אל הפמיניזם?

הייתי אישה צעירה, הגעתי מפעילות פוליטית ענפה, כבר הבנתי מה המשמעות של הכיבוש, וכבר הייתי מחוברת איכשהו לטענה של הפנתרים השחורים. הכעיסו אותי מנגנונים שמייצרים יחסי כוח, גם ברמה התיאורטית וגם ברמה האקטיביסטית. לתוך זה הפמיניזם נפל ממש כפרי בשל. ברגע שאת מתעניינת בזכויות אדם, את מבינה שזכויות נשים הן חלק מזה. ברגע שאת מסתכלת על בני אדם שנעשה להם אי-צדק יומיומי, את קולטת שגם לנשים, ואת בתוכם, נעשה אי-צדק.

בעצם כ-30 שנה את בנשים.

זה התחיל בסרט הארוך הראשון שלי שעשיתי עוד בארצות הברית בשנת 1987, קוראים לו **Acting our Age**. יש בו שש נשים, כולן מעל גיל 65. הוא עוסק בשאלות שנוגעות להזדקנות של נשים, ובדרך שבה הזדקנות של נשים נתפסת ונחווית בחברה באופן אחר מהזדקנות של גברים, גם ברמה הכלכלית, גם ברמת התפיסה שלך את עצמך וגם ברמה המשפחתית-חברתית.

כמה שנים אחר כך הבנתי שהסרט שעשיתי הוא חלק מדור. זה היה בדיוק רגע פמיניסטי, במובן עמוק, שהייתה בו הבנה שהפרטי הוא פוליטי. אז אנשים ונשים התחילו לקחת מצלמה ולצלם אנשים, לצלם את החוויה המשותפת והשונה של בני אדם בתחום או בנושא מסוים. בחרתי שש נשים, ובדיוק כמו שהיה אופייני לתקופה, אחת שחורה, אחת יהודייה, אחת מקסיקנית, אחת לסבית וכולי, ונתתי לכל אחת מהן קול. כולן נשים אנונימיות. פתאום הנשים האנונימיות דיברו על הזדקנות. הסרט נורא הצליח. הוא התחרה בסאנדנס ופתח את העונה הראשונה של POV, סדרת הסרטים הדוקומנטרים השנתית של PBS. רק שנים אחר כך הבנתי שפעלתי בתוך ז'אנר תקופתי. ובאמת זה היה משהו חדש אז. משהו חדש במובן שפתאום לא צריך מומחים שיספרו לנו איך להבין את החיים שלנו. אני חושבת שהרעיון הפמיניסטי הזה של האישי הוא פוליטי, שמתבטא בסרטים של רובנו שוב ושוב, בעצם פתח תקופה חדשה בקולנוע הדוקומנטרי שהיה תענוג להיכנס אליה, זה היה מלהיב. היום אני רואה איך הסרט הראשון שלי מתקשר לסרט האחרון, לדימונה טוויסט.



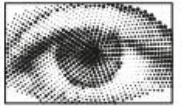
נדמה שאת הבמאית הישראלית שהכי הקדישה את העבודה שלה לנושאים פמיניסטיים, את חוזרת לזה שוב ושוב, והשאלה היא, אם מעבר להזדהות האינטלקטואלית והפוליטית שלך יש פה משהו נוסף שבעצם הופך את העבודה שלך למאוד משמעותית, בתוך הפריים הזה של נשים.

אני לא חושבת שאני עושה סרטים על נושאים שהם "בתוך הפריים הזה של נשים", או סרטים שמעסיקים רק או במיוחד נשים. אני גם לא מקדישה את סרטי לנשאים פמיניסטיים או נשיים באופן אקסקלוסיבי. אין לי שום סרט שעוסק למשל בשאלות חשובות כמו הריון ולידה או השמנה והרזיה, או מיליון נושאים שהם סופר רלוונטיים וסופר חשובים, שאני לא עוסקת בהם. אני עושה מגדור לשאלות שמעסיקות אותי, מבחינתי על כל נושא אפשר לשים משקפיים מגדריים. אני עוסקת בסרטים ששואלים שאלות על החיים של נשים ושל גברים דרך פריזמה של נשים. זה משהו אחר, זה לא אותו דבר.

את הסרט השני שלך עשית כבר בארץ, הוא עוסק בכיבוש, שוב דרך הפריזמה הנשית, איך הגעת אליו?

בסוף שנות ה-80 נולד בני הבכור וגם רצינו לחזור לארץ. הייתי אימא צעירה והשאלה אם הבן שלי יהיה חייל של כיבוש נורא העסיקה אותי, הכיבוש היה בעצמותיי. הגעתי לגדה המערבית בקיץ 1989 באינתיפאדה הראשונה, עוד לפני שחזרנו לארץ. בצד הפלסטיני נשים ממש עמדו בחוד החנית של המחאה, והמנהיגות של ארבעת הפלגים הפלסטינים עבדו יחד לטובת השחרור הלאומי ושחרור הנשים בעת ובעונה אחת. משם הגעתי **להנשים ממול** (1992), שעוסק במעורבות של נשים ישראליות ופלסטיניות בכיבוש. וככה זה המשיך להתגלגל, **ירית פעם במישהו?** (1995) נובע **מהנשים ממול** כמובן.

אני חושבת שהתחלתי להבין, שאם אני עושה הזרה וחושבת כאישה אני רואה משהו חדש. כישראלים אנחנו כל הזמן צריכים לעשות מאמץ נורא גדול כדי לחשוב רגע מבחוץ. וככה, אחרי המון שנים שלא הייתי פה, הייתי מגיעה למכולת ומסתכלת על התור והייתי אומרת לעצמי: מה, הגברים כאן הרגו בני אדם? זו חוויה שאין לי ולא תהיה לי. זה פשוט הטריף את דעתי וזה עדיין מטריף אותי. אנחנו כל כך לכודים בתפיסה לאומית, לא רק פה, גם בארצות אחרות, שהמלחמה כשהיא נתפסת כצודקת אז הכל צודק, וצריך להרוג אנשים וכל מה שזה אומר. זה חלק נורא עמוק מהתרבות האנושית. ומכיוון שמלחמה עושים בתכל"ס בעיקר גברים, גברים צריכים להתרגל מילדות להרוג בני אדם. **ירית פעם במישהו?** עוסק בתרבות של גברים בישראל דרך הצטרפותי ליחידת מילואים ברמת הגולן.

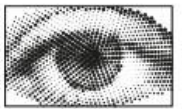


אני חושבת שיש משהו בחשיבה הפמיניסטית שמאפשר רעננה יותר, שמאפשר לראות דברים אחרת. זאת לא רק חשיבה פמיניסטית אלא גם חשיבה שמתקשת להסתכל על המציאות מחוץ לדוגמה היהודית-ציונית. לשמור על מבט מבחוץ, לשמור על עצמאות. זה ניסיון להגדיר איפה אני נמצאת, או איזה אורח חיים אני רוצה לנהל. הסרט הזה התחיל מזה שהתעניינתי בגברים, והתעניינתי בגברים שעושים צבא ושהם חלק מהמיינסטרים של החברה הישראלית. מה שהעסיק אותי בתהליך העבודה עליו הוא העובדה שהגברים חשבו שהשאלות שלי נורא מצחיקות, בעצם הסרט הפך לקומדיה, כי הם כל הזמן צוחקים עליי.

בסרטים האלה את כבר נוכחת בגוף ראשון, אחר כך עשית את "גיני וג'יני", שעוקב אחרי שתי מתבגרות מבת ים, סרט ריאליסטי בסגנון "זבוב על הקיר". משם את עוברת ל"ילדים שלי", שוב סרט בגוף ראשון, אחריו יצרת את "לב הארץ". את נעה בין סגנונות קולנועיים דוקומנטריים. איך את מגיעה להחלטות הסגנוניות שלך, לשפה הקולנועית בכל סרט?

הרעיונות לסרטים אצלי באים משום מקום, כלומר הם באים מתוכי ובהתחלה לא ברור לי מאיפה ולמה הם צאו. הדרך שלי לפתח רעיון היא דרך העיצוב של שפה קולנועית לסרט הספציפי. זה בא תוך כדי תחקיר. לא מעניין אותי לחזור על סגנון קולנועי שכבר התנסיתי בו, אז כדי לשכלל את העשייה שלי, בכל סרט אני מנסה ביני לביני דרכי מבע אחרות. די מהר הצורה והתכנים מתערבבים זה בזה ונהיה לי ברור שדווקא ככה אני צריכה לעשות סרט ספציפי. **הנשים ממול** היה הסרט הראשון בגוף ראשון, **בירת פעם במישהו?** הקונפליקט שבסרט מתקיים דרך הנוכחות שלי בתוכו, ושם הבנתי כמה חומרי וידאו ביתיים מדליקים. החיילים ואני היינו בני אותו גיל, וההתערבות שלי אפשרה לי לצלם ולעסוק במה שמצאתי מעניין ולספר סיפור שונה מסרטי מילואים אחרים. **בגיני וג'יני** רציתי סרט שכולו אנרגיה והורמונים של נערות, לי לא היה מקום בו. **בלב הארץ** ניסיתי סרט ללא ראיונות, קיוויתי לסרט שהסיפור בו מסופר כאילו מעצמו. אחר כך הוספתי קריינות אישית כי היה לי צורך להביע בקול את מה שלא סיפרתי בעזרת הגיבורות. **ילדים שלי** מפרש לראשונה חומרים ארכיוניים פרטיים וציבוריים, וכן הלאה. לא מעניין אותי לחזור על אותה צורה קולנועית, למרות שאני נורא מעריכה במאים שמשכללים צורה שהמציאו עוד ועוד.

אמרת קודם שהסרט הראשון שלך מתחבר לסרט האחרון, ל"דימונה טוויסט", אולי זה הרגע לדבר עליו. את יכולה לספר איך הגעת אליו?

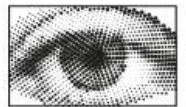


דימונה טוויסט (2016), בדומה ל-**Acting Our Age** מ-1987, סובב סביב כמה נשים זקנות אנונימיות. בשניהם אין קריינות והנשים מספרות את סיפוריהן on camera. כאן אולי מסתיים הדמיון. גם היום, ממש כמו אז, אין הרבה סרטים שנותנים לנשים זקנות לספר על עצמן.

דימונה טוויסט הוא הסרט ההיסטורי השני שלי. קדם לו **החלוצות** (2013), שעסק בסיפורים העולים מתוך יומנים של נשים בנות העלייה השלישית. הן מספרות על הכאב שחוו בעין חרוך, כשהבינו שהאג'נדה שהגיעו אֶתה – לברוא אישה חדשה ועצמאית, שאינה רק משרתת את צורכי הגברים – נכזבה. **החלוצות** משלב הקראה של הטקסטים האלה עם חומרים ארכיונים מהתקופה.

הפעם רציתי להתפקס על העלייה הגדולה, על עיירת פיתוח בדרום, מתוך רצון להבין מה בדיוק קרה אז, לצאת מהדיון העקר של מי סבל יותר, אשכנזים או מזרחים, ולהתמודד עם איך חוו אנשים את ההגירה הנה. וכל זה כמובן דרך עיניהן של נשים. במשך השנים שאני עושה סרטים הייתי לא פעם בדימונה, בירוחם, בנתיבות. בבתי הספר, במתנ"סים, בבתי אבות, פה ושם. רוכלת שנוסעת ממקום למקום ומשוחחת עם קהלים אחרי הקרנות. בחרתי בדימונה כי עליה מצאתי קצת יותר חומרים ארכיוניים מאשר על עיירות פיתוח אחרות. הגעתי לדימונה עם תחקירנית והתחלנו לדבר עם נשים תוך למידה במקביל של ההיסטוריה, העיתונות, המחקרים האקדמיים, התכתובות בין הממסד במרכז הארץ ונציגיו בדימונה, החומרים הארכיוניים הנעים והתמונות.

במהלך העבודה אנשים סביבי אמרו לי שאני נכנסת לתוך הנושא הכי לוחט כרגע בציבוריות הישראלית, הכי מתלהם. ונורא נורא חששתי. דיברנו עם המון נשים. הייתי בדימונה המון פעמים ולא רק בדימונה, כי לא עניין אותי רק נשים שנמצאות בדימונה היום, עניין אותי נשים שנמצאו בדימונה אז. אחד הדברים הכי מהותיים שלמדתי תוך כדי העשייה היה שבני אדם, מן הסתם גם אני, בחלק האחרון של חייו מעדיפים להבין את קשיי חייו כניסיונות שחישלו אותנו ויצקו תוכן ומשמעות לחייו. רוב הנשים שפגשתי התפייסו עם עברן: עם ההגירה, עם דימונה, עם הממסד, עם המשפחה. למדתי שבפרספקטיבה, כלומר כממאר בניגוד לדיווח יומני מההווה, אין חיים שהם נעדרי משמעות. גם אם חלמת על פריז ונחתת בדימונה בניגוד לרצונך, בסוף חייך הכעס מתפוגג ואם יש לך מזל את מתפייסת עם גורלך וחייך. עכשיו בהקרנות של הסרט אומרים לי: "איך מצאת כאלה נשים חזקות?", "נורא מפתיע שהן לא מרירות". לשתי ההערות יכול להתגב גם דוק של התנשאות. מרירות היא לא תכונה עדתית אלא אישית, לא שובת לב במיוחד. מרירות היא לא כעס. ו"חזקות" לא היה אחד ממאפייני הנשים שחיפשתי. חיפשתי נשים שיש להן מה להגיד, נשים שחושבות בעצמן, נשים דעתניות. ו"מרירות", כשאני בוחנת איך הסרט התהווה, היו נשים שרציתי לצלם אבל בעליהן או ילדיהן לא הסכימו שהן ישתתפו. גיבורים של סרטים דוקומנטריים חיים בקהילה,



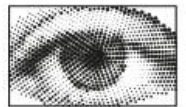
ובכל סרט ברור לי שגם הקהילה של הגיבורים צריכה לקבל את השתתפותם. אבל רק אחרי שסיימתי את הסרט הבנתי שהנשים שנמצאות בסרט, מתוך השבע, שש נדמה לי הן או אלמנות או גרושות. והנה זה חוזר לנושא של נשים. מסתבר שנשים זוכות לאיזה סוג של עצמאות, לאחר שהן מתאלמנות ומתגרשות, אולי חלקנו רק אז נעשות דעתניות.

באיזשהו שלב בעבודה שלך את מתחילה לעבוד עם ארכיונים. האהבה הזאת לחומרי ארכיון מאוד ניכרת בסרטים שלך, כבר ב"לילדים שלי" את משתמשת בחומרי ארכיון, אח"כ בסרט "החלוצות", שבנוי כולו מחומרי ארכיון. את יכולה קצת לדבר על החיבור שלך או האהבה שלך לארכיון?

יש בי צד של עכברת ארכיונים. אני אוהבת לשבת מהבוקר עד הערב בארכיונים ולראות חומרים. זה מדליק אותי ברמות, בגלל החיבור בין האישי לציבורי, בין האישי להיסטורי. למשל כשחיפשתי חומרים לילדים שלי מצאתי שבמרץ 1938 מוסוליני הגיע לטריאסטה, שזאת העיר שאימא שלי נולדה בה. הוא מצולם עובר במכוניתו ברחוב הראשי (שאני מכירה היטב), בתוך קהל מריע. ממש לפני המסע הזה הוא פרסם באיטליה את חוקי הגזע. עכשיו, אימא שלי סיפרה לי מילדות שהיא הלכה לראות את מוסוליני נוסע ברחוב הראשי. היא הייתה ילדת בית ספר, ובשבילה זה היה ללכת לראות את הסופר סטאר, המגה סלבריטי שעליו התחנכה, הגיבור שאך זה בגד בה. כשראיתי את הפוטג' הזה, פתאום התחברתי לחוויה הספציפית שבמקרה הזה היא של אימא שלי. ההבנה שהיו שם אנשים קטנים שההיסטוריה דרכה עליהם, ההיסטוריה השפיעה עליהם, ההיסטוריה שינתה אותם. זה מוסיף עומק למי שאנחנו היום. העיסוק שלי בקולנוע ובכלל הוא במה מעצב אותנו, באיזה אופן זו הפסיכולוגיה שלנו, המשפחה, הסביבה הפוליטית-חברתית שלנו, המעמד, היותנו נשים או גברים – כל הדברים האלה מתחברים, כשמתעסקים בחומרים ארכיוניים, ממש נדבקים יחד. אז בשבילי תמצית החוויה של לחפור בחומרים ארכיוניים היא למצוא את הרגעים האלה שמאירים לי איך זה קורה.

את בעצם נותנת לחומרים האלה משמעות חדשה. וב"דימונה טויסט" את מחליטה ליצור ארכיון, כלומר משחזרת את התקופה. למה זה היה חיוני לך?

בתחקיר לסרט על דימונה מצאתי איזה ארבעה "יומני כרמל" על שרים בכירים שמגיעים לדימונה. באחד מהם גולדה מאיר מגיעה לדימונה, היא הייתה שרת העבודה או השיכון והיא באה בעצם לשים את אבן הפינה לבית הספר שייבנה בדימונה. אנחנו נמצאים חצי שנה אחרי שהתושבים הראשונים הגיעו לדימונה. רק כשמסתכלים על הפוטג' הזה עשר פעמים מבינים שכל מי שנמצא שם הם כל מיני תורמים אמריקאים וכל מיני נכבדים שהיא מביאה



לדימונה אֶתה, שיביאו קצת כסף לתרום לפיתוח העיר, ושהאנשים שחיים בדימונה, אלה שהיו אמורים להיות במרכז התיעוד, נמצאים בכלל בשולי הפוטג' הזה.

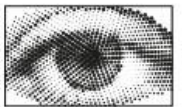
אז למה בעצם זה לא בסרט?

זה לא בסרט כי החומרים האלה לא נגעו לאף אחת מהנשים שמשתתפות בו באופן שהיה ראוי להכניס אותם. באופן גורף, כמעט לא מצאתי חומרים שמתעדים באופן כלשהו את הסיפורים ששמעתי. כשהסתכלתי על הסרטים שנעשו, ולשמחתי נעשו שני סרטים יפים בסוגם, שניהם יצאו ב-1962, שניהם סרטי תעמולה של הממסד, ראיתי שכמעט אין בהם נשים. מה שעניין את הממסד היה לראות את הבנייה ואת הצמיחה, אז רואים בנאים בונים, והנשים, שעובדות בדרך כלל בפנים, כמעט לא נמצאות בסרטים האלה. מה שסיפרו לי הנשים, על איך שהן התלבשו, לאן הן הלכו, מה הן אכלו ומה הן עשו, כמעט לא קיים בחומרים שצולמו אז. ההיסטוריה נמחקה. בנוסף לכך, הדימונאים לא היו בורגנים ולא היו להם מצלמות super eight. הרגשתי, שאם אני רוצה להחזיר אותן להיסטוריה, הדרך היחידה שלי היא ליצור את זה בעצמי, ממה שהבנתי מהסיפורים שלהן.

בתוך השפה של הסרט, היה לי ברור מהרגע הראשון שמה שמעניין אותי, בדומה להחלוצות, זה להחזיר אותנו לשנים ההן. ולכן לא התרכזתי בגיבורות כסבתות וביחסים שלהן עם הילדים והנכדים, או בדירות שהן גרות בהן היום, מי עשירה ומי ענייה, מי גרה היום בדימונה ומי גרה באשדוד או ברחובות. מה שעניין אותי זה להיות לגמרי שם, בתקופה. לשם כך השיחות עם הגיבורות נעשו "מחוץ לזמן", מחוץ לתנאי חייהן הנוכחיים. לשם כך ערבבתי חומרים ארכיוניים עם חומרים שצילמנו שנראים תקופתיים.

אז אם לא הכרת את החומרים מאז לפי מה ביימת את הסצנות?

איתי מרום ואני עשינו שני דברים. דבר ראשון, עשינו תחקיר רציני על מה צילמו, ואיך צילמו ב-super eight בשנות ה-60. הסתכלנו בסרטי סופר 8 וראינו שמצלמים אנשים מסתכלים למצלמה, ממש כמו home video בשנות ה-80 וה-90. ואז המצאתי דמות, החלטתי שיש מישהי, שקראתי לה ז'וסיאן, שהגיעה עם המשפחה שלה לצרפת, אבל הדודות שלה והאחייניות שלה הגיעו לדימונה. ומכיוון שהיא בצרפת, יש לה יותר כסף, היא באה עם super eight ב-1965 לחופשה בדימונה, והיא מצלמת את האחייניות שלה ואת החבר'ה שלה וכו'. אז צילמנו רק את מה שהיא יכלה לראות, את מה שהיא אולי הייתה מצלמת, כדי להראות למשפחה שלה בצרפת. היה לנו נורא חשוב לצלם את השוטים באופנים שחשבנו שדומים למה שצילמו חובבים אז. התכנים היו סיפורים שהגיבורות סיפרו ולא נכנסו לסרט. אז ברמת ההפקה, זה היה נורא מוזר, היינו מצד אחד צוות של פיצ'ר, הייתה מלבישה והיה ארט והיו כל הדברים האלה, ומצד שני המאפרת לא איפרה, אלא עשתה רק תסרוקות, ולא היה

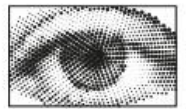


סאונד. עשינו איזשהו חיבור היברידי גם בתוך ההפקה עצמה לאיך נעשים סרטים בדיוניים ואיך נעשים סרטים דוקומנטריים. זאת אומרת זה היה מאוד מאוד מחושב, על מה הסצנות שאנחנו מצלמים, למה אנחנו מצלמים את הסצנות האלה, מה אנחנו רוצים להראות בהן, ובעיקר על פי מה האורחת הייתה בוודאי מצלמת. זו פנטזיה כזאת וגם דרך לספר עוד רגעים מסיפורים שסיפרו לי שלא נכנסו לסרט.

את מדברת על ערבוב הז'אנרים, דבר שמאוד מאפיין את העשייה שלך בשנים האחרונות. לפני "דימונה טוויסט" עשית סרט עלילתי שנובע מהסיפור האישי שלך, ושילבת בו חומרי ארכיון דוקומנטריים. כלומר את עוברת בשנים האחרונות בין עשייה עלילתית לדוקומנטרית, כשהסרטים הדוקומנטריים שלך הופכים יותר ויותר היברידיים. האם יש לך שאלות אתיות ביחס לקולנוע ההיברידי, ולמה את יותר ויותר מרגישה בנוח בתוכו?

ברמת האתיקה של הקולנוע הדוקומנטרי, הכי התחברתי למאמר של יגאל בורשטיין שפורסם בכתב העת של הסינמטק לפני הרבה שנים. הוא היה תמצית של מאמר ארוך יותר שלו. הוא כתב שם שלא יעזור כלום, אנחנו כצופים של קולנוע דוקומנטרי דורשים aura של אמת. ככה הוא תיאר את זה, אם כי אני בטח לא מצטטת מדויק. כלומר, למרות שברור לכולם שסרטים דוקומנטריים מבוימים, מפרשים את האמת, הצופים צריכים להאמין בהילה הזאת שמעידה על איזושהי קרבה לאמת.

בלב הארץ הבנתי שיש מגבלה לקולנוע הדוקומנטרי. לגיבורות שלי היו חיים מלאים שלא נמצאים בסרט כי הן לא הסכימו שהם יהיו. למשל אחת מגיבורות המשנה, שהיא מהש"סניקיות, אבא שלה ערבי. היא ביחסים מצוינים אֶתו, אבל היא לא רצתה שנזכיר את זה בסרט. למה היא לא רצתה? כי יש לה קרובים באופקים, שלא לגמרי יודעים, וגם קרובים בטירה שלא לגמרי יודעים שהיא ש"סניקית, בקיצור היא לא רצתה שזה יהיה בסרט. אחרת, אחיה היה פושע, דילר רציני של סמים, היה לי ברור שאי אפשר להכניס את זה פנימה. כלומר יש חלקים מהמציאות שהקולנוע הדוקומנטרי לא יכול לגעת בעולם השחיתות. ואז לגעת בעולם הפשע, הקולנוע הדוקומנטרי לא יכול באמת לגעת בעולם השחיתות. ואז הבנתי שבעצם אני לא מספרת את האמת כשאני עושה סרט דוקומנטרי, את ה-אמת כפי שאני רואה אותה, כפי שאני יודעת אותה. לא איזו אמת אובייקטיבית, אני לא מספרת את האמת שלה אני מחויבת אם אני נאמנה לעצמי כבמאית. לעתים קרובות אין לי את היכולת בקולנוע דוקומנטרי לספר את האמת מפני שאני חייבת להגן על האנשים שנמצאים בתוך הסרטים, כי אנשים תמיד קודמים לסרטים. אז אני צריכה לשקר כדי להיות נאמנה לאנשים. והסתרה היא לעתים קרובות שקר.



או רק חלק מהאמת.

נכון. אבל אם הייתי מספרת את כל האמת זה היה משנה את הסיפור.

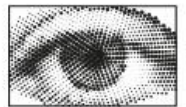
אם את יכולה להסתכל על זה קצת מפרספקטיבה היסטורית ופוליטית, מה זה אומר בעצם, שקולנוע שמתבסס על חומרי מציאות בעצם מאכזב אותך באיזשהו מקום, ואז את מחפשת שפה חדשה, טכניקה חדשה, כדי להגיע אל האמת. מה זה בעצם אומר?

מה שזה אומר בעצם נורא פשוט. זה אומר שהקולנוע הדוקומנטרי הטהרני מוגבל ביכולת שלו לייצג את המציאות כפי שאני רואה אותה. ועדיין היה לי נורא חשוב לכתוב בסוף **דימונה טוויסט**, גם אם אף אחד לא קורא את זה, שחומרי ה-super eight המשוחזרים נעשו על ידי כל האנשים האלה, לכתוב את כל שמות הניצבים, את שמות היוצרים, ואותו דבר אדרוש מכל אחד אחר. מכיוון שגם אם הצופה הלא מאומן לא מסוגל להבחין בהבדלים, אני מחויבת לענות את התשובות.

הקולנוע ההיברידי הפך מאוד אופנתי, כולנו מתעסקים בו, אבל אנחנו נכנסים פה לאיזה zone, יש פה איזה מרחב אפור...

לגמרי. אנחנו הדוקומנטריסטים הרי יודעים מצוין שאם אנחנו אומרים לבן אדם "השוט לא הצליח, לך החוצה רגע, פתח את הדלת עוד פעם ותיכנס שוב", או מביאים אותו למקומות שהוא לא היה בהכרח מגיע אליהם, או משלמים לו כדי לנסוע לאתיופיה להורים שלו... אנחנו מתערבים במציאות ולו על מנת להפוך אותה למובנית. עצם העובדה שאנחנו שמים שמ מצלמה, מחליטים מאיפה להסתכל, אנחנו חותכים ועורכים את החומרים וכולי וכולי, אנחנו כל הזמן מייצרים מציאות בקולנוע שלנו, גם בקולנוע הדוקומנטרי הלכאורה הטהור ביותר.

הקולנוע הדוקומנטרי עוסק המון בשאלות על הקולנוע ההיברידי, אבל הקולנוע הבדיוני לא עוסק בקולנוע הדוקומנטרי. מה זאת אומרת? שבסופו של דבר בקולנוע הבדיוני משתמשים משחר היווסדו ולאורך כל השנים בטכניקות ובמבעים של קולנוע דוקומנטרי. מכפיפים אותם לתוך הקולנוע הבדיוני ואף אחד לא שואל שאלות. הכל טוב. ובעצם הקולנוע הדוקומנטרי עסוק עד אין סוף בשאלות האלה. מנאו-ריאליזם איטלקי, דרך קסאווטס וסרטי "דוגמה" ואולריך סיידל והדארדנים וכל מיני ערבובים, אני בודקת סרטים שיש בהם מעברים בין דוקומנטרי ועלילתי. לפעמים התפאורה היא הרחוב על אנשיו, לפעמים אין תסריט או שהשחקנים הם non actors. לפעמים הערבוב הוא בין השחקן לדמות. הקולנוע הבדיוני מערבב אלמנטים דוקומנטריים בתוכו לאורך כל השנים, וזה קיים מהיום הראשון. אף אחד



לא עושה להם "נו, נו, נו!" אתם חוצים גבולות. ה-aura הזאת של אמת, נוצרת לעתים בין השאר מהשוט הארוך, נכון? כי יש הרגשה שיש פחות קאטים ואז אנחנו מקבלים נתח יותר גדול מהמציאות. אז עכשיו כשאני רואה **4 חודשים, 3 שבועות ויומיים** (כריסטיאן מוג'יו), תחושת המציאות נוצרת דרך השוט הארוך. לכן, סרטים דוקומנטריים וסרטים בדיוניים ריאליסטיים תמיד מתחברים בעיניי. הרי מהיום הראשון שהתחלתי לעשות סרטים, ייצרתי אירועים שהכנסתי את הגיבורים שלי לתוכם וצילמתי את זה.

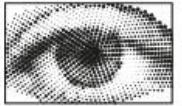
ברגע מסוים בקריירה שלך את מחליטה לעשות סרט עלילתי, איך זה קרה?

אני חושבת שכבר אחרי שעשיתי את **לב הארץ** ואחר כך את **לילדים שלי** הרגשתי את המגבלות של הקולנוע הדוקומנטרי, שבעצם אנחנו יכולים לעשות בקולנוע דוקומנטרי שני דברים עיקריים: אחד, לספר על מה שהיה, זאת אומרת לראיין, לשוחח, נגיד כמו **בדימונה טוויסט**, והשני זה לעקוב אחרי מה שקורה בהווה. האפשרויות האלה לא מאפשרות את מה שנורא עניין אותי **בלא רואים עלייך**, וזה לנסות לדבר על טראומה ארוכת מועד, טראומה שחזרת ועולה וצפה אחרי 20 שנה. את הדבר הזה יכולתי לעשות בקולנוע דוקומנטרי רק בשתי דרכים: לקחת את מיכל ואת הנשים האחרות, שנאנסו על ידי אותו אנס מנומס, ולראיין אותנו על מה שהיה ולהביא את הפוטג' שיש גם **בלא רואים עלייך**, על האיש הזה. ואז כל אחת הייתה צריכה לספר מה היא עברה, מהי הטראומה, הפוסט-טראומה וכו'. נראה היה לי שכדי לחבר אנשים לחוויה זה ממש לא מספיק. אני רציתי להראות איך הדבר הזה קורה ואת כל הניואנסים של איך שהדבר הזה קורה. חשבתי, מכיוון שאני עברתי אונס, מכיוון שאני יודעת על מה מדובר, מכיוון שאני יודעת מה זו טראומה שעולה מחדש, אני יודעת לספר איך זה קורה. התחברתי לטל עומר, שגם היא נאנסה על ידי אותו אנס סדרתי, ושתינו כתבנו סרט בדיוני. בחשיבה מיד ידעתי שאני רוצה שזה יהיה נורא קרוב, שהגבולות בינו לבין דוקומנטרי יהיו מטושטשים בחלק מהמקומות.

איך נעשה המעבר מבימוי דוקומנטרי לבימוי עלילתי? איך חווית את זה?

אני מה זה נהנית. אני מביימת תמיד אותו דבר אני חושבת, כלומר אני מביימת דרך הקשר שלי עם בני אדם, ואת **לא רואים עלייך** ביימתי דרך הקשר שלי עם רונית (אלקבץ) וז'ניה (דודינה).

יש כיפים שלא ייאמנו בקולנוע עלילתי. העובדה שבאמת את יכולה לחשוב רק על לביים, מה שלא קורה לשום דוקומנטריסט אף פעם. זה משחרר, וכמעט מרפא. אלוהים, איזה תענוג שאני לא צריכה להגיד לאיש הצוות לכבות את הטלפון הנייד, ולדאוג לכולם לאוכל, ולא



מצפים ממני לעשות כלום חוץ מלעבוד בבימוי. אז ברמה הזאת זה היה תענוג.

באיזה אופן את עובדת עם אנשי צוות אחרים ומה מקומם בעשייה שלך?

עבורי, העבודה כבמאית היא תמיד עבודה בתוך זוגיות. נורא קשה להיות לבד בתוך סרט שאת סוחבת. אז בזמן העבודה יש לי אינטימיות גדולה עם הצלם ועם העורכת ועם המפיקה ועם התחקירנית. בכל סרט, ובכל שלב בעשיית הסרט, אני מתחברת עם אחד היוצרים של הסרט: התחקירנית לפני ההפקה, הצלם/ת בזמן ההפקה, עורך/ת אחרי ההפקה, המפיקים לכל האורך – ואנחנו מנהלים קשר אינטנסיבי שבתוכו אנחנו גם מפקידים חלקים מעצמנו ומחיינו, ואלו נכנסים לתוך הסרט. ואז כל אחד מאתנו ממשיך לסרט הבא. עורכים כמו ערה לפיד, טלי הלטר, דני יצחקי (ז"ל), ארז לאופר ועכשיו נילי פלר לגמרי הצילו אותי ברגעים של בלבול וייאוש. יחד מצאנו את הדרך החוצה. הדי-אן-איי של העולם שלהם התערבב עם שלי אל תוך הסרט. הצלמים יצרו שעטנז של מה שהצלחתי להסביר שאני רוצה עם החותמת המיוחדת של העיניים שלהם מסתכלות על העולם. הרי לעתים קרובות האנשים שאני עובדת איתם מבינים יותר לעומק ויותר במדויק מבן זוגי, מילדיי, מחברותיי, מה אני מנסה לעשות, איפה אני צולעת, מהם הקשיים ומהן האפשרויות – התשוקה שלהם בוערת בי והתשוקה שלי בוערת בהם. לפעמים אלו יחסים לא פשוטים בכלל, אבל הם נורא משמעותיים עבורי.

ועכשיו את לקראת סרט עלילתי חדש, את יכולה לספר לנו משהו עליו?

עוד לא...

תודה רבה ובהצלחה.

נובמבר 2016