



מהיכן לאן – שלוש תחנות של פליטות בעין המצלמה

טלי זילברשטיין

כוחו הגדול של הקולנוע בכלל והקולנוע הדוקומנטרי בפרט הוא המפגש של העין הקולנועית עם החוויה האנושית. התסריטאי והתאורטיקן צ'זארה זאוואטיני קרא לכך "מצלמת פגישה".¹ הקולנוע ממקד, דוחס ומרכז את החוויה האנושית כך שתכונותיה מתחדדות עבורנו ביתר שאת. וכאשר מדובר בחוויה אנושית קיצונית, המפגש מתחדד ומטלטל עוד יותר.

אחת החוויות האנושיות הללו היא חוויית הפליטות בעקבות מלחמה. כאשר ברגע קריטי אחד נאלצים בני אדם לנוע, לקחת את עצמם, את משפחתם, לבחור במעט המטלטלים שהם יכולים לשאת ולעזוב את ביתם ומולדתם, מבלי לדעת מתי ואם אי פעם יוכלו לחזור. "הם אינם יודעים שהם לעולם לא יתיישבו מחדש באמת", כתב יונאס מקאס, יוצר קולנוע אוונגרדי שחי בעצמו כפליט במהלך מלחמת העולם השנייה ואחריה. "חלק מסוים מעצמם לעולם לא יהיה באמת שם, חלק של כל אחד מהם יישאר בארץ הישנה, לא מאפשר להם לעולם באמת להתיישב במקום אחר, באמת להצמיח שורשים. אתה תמשיך לנוע, אחי, אתה תמשיך לנוע ולברוח ותמות עם הגעגוע הביתה בעיניך".²

מצב הפליטות ידוע במחקר כמצע למגוון תופעות פסיכולוגיות וחברתיות: "מהגרים בכפייה הנסים מפני קונפליקט ואלימות נמצאים בסיכון גבוה לבעיות מתחום בריאות הנפש, כתוצאה מחוויותיהם לפני העקירה, במהלך מסעם המסוכן ובחברות המארחות החדשות".³ הבעיות הללו כוללות דיכאון, הפרעות פוסט-טראומטיות, והפרעות חרדה אחרות, הנמשכות ואף מתגברות עם הזמן. החשיפה לטראומת מלחמה מצוינת ככולטת במיוחד בהשפעתה,⁴ לצד התנאים וגורמי הלחץ במדינה החדשה, הכוללים הפרדה מבני המשפחה, לחץ כלכלי, בידוד חברתי, אובדן של זהות וסטטוס, אפליה על רקע אתני, קשיי שפה והסתגלות תרבותית. הצטברות הקשיים בתהליך בקשת המקלט, הכולל לעיתים מעצר, יוצרת עומס כולל שאינו מאפשר להשתקם, ולעיתים אף מחמיר את מצבם הנפשי של הפליטים.⁵ כדי לבחון כיצד ניתן להעביר חוויה כה מורכבת באמצעות הקולנוע, המאמר יעסוק בשלושה סרטים שנעשו בסגנון "קולנוע ישיר", המוכר בכינוי "זבוב על הקיר", ולעיתים כ"קולנוע של התבוננות"

¹ צ'זארה זאוואטיני, "תחנות על הניאוריאליזם", איתן גרין (עורך), במאי ואנשי קולנוע על הקולנוע, עם עובד, 1985.

² Jonas Mekas, *I Had Nowhere to Go*, Spector Books, 1991, p. 287.

³ Charlotta van Eggermont Arwidson, Jessica Holmgren, Kristina Gottberg, Petter Tinghög and Henrik Eriksson, "Living a Frozen Life: A Qualitative Study on Asylum Seekers' Experiences and Care Practices at Accommodation Centers in Sweden", *Conflict and Health*, volume 16, article number 47, 2022.

⁴ Marija Bogic, Anthony Njoku, and Stefan Priebe, "Long-Term Mental Health of War-Refugees: A Systematic Literature Review", *BMC International Health and Human Rights*, volume 15, article number 29, 2015.

⁵ Øivind Solberga, Marjan Vaezb, Charisse M. Johnson-Singhc, and Fredrik Saboonchib, "Asylum-Seekers' Psychosocial Situation: A Diathesis for Post-Migratory Stress and Mental Health Disorders?", *Journal of Psychosomatic Research*, volume 130, March 2020.



6) (observational) הבחירה בסגנון זה מעלה שאלות מעשיות ואתיות סבוכות, שמתגברות בהקשר המיוחד של הסרטים שלפנינו: למשל החלטת הבמאי היכן להעמיד את עצמו ביחס להתרחשויות הדרמטיות הן מבחינה פיזית והן נרטיבית; או האיזון שנדרש מהבמאי בין שליחותו להביא אל הצופים את הסיפורים הללו ובין העדינות הנדרשת מול הדמויות שנחשפות מול המצלמה ברגעיהן הקשים;⁷ הדילמה האם מוצדק להכניס מצלמה לרגעים אלה בחיי הדמויות, ולאחר מכן לבחור ולערוך מתוכם על פי צרכים קולנועיים? הסרטים שינותחו דומים באסטרטגיה הכללית, אולם שונים בבחירות הפרטניות של יוצריהם ביחס לשאלות אלה.

שלושת הסרטים נידונים להלן על פי מיקומם בתהליך הפליטות: הסרט במראה האחורית מתעד את התגובה המיידית, רגעי העזיבה והבריחה שבהם מתבקע השבר האישי, המשפחתי והחברתי שהמלחמה יוצרת; מרחב של תנועה בלתי פוסקת ותלישות מוחלטת. הסרט העונה הארוכה הוא המקום שמגיעים אליו אחרי הבריחה הראשונית: מחנה הפליטים, שהוא בו־זמנית פתרון ובעיה, זמניות וקיבעון, ארעיות וסטגנציה; מרחב לימינלי שבין גבולות גאוגרפיים ובין עבר ועתיד. הסרט המבצר מתאר את ההגעה אל הסף, אל הסיום המקווה למציאות הפליטות: מרכז מיון למבקשי מקלט שהוא מרחב מסודר, מובחן, מאורגן בנוקשות בירוקרטית, מראית עין של מקלט ליושבים בו כשלמעשה החוץ הוא שמתבצר מפניהם. העיון בהם בסדר זה מייצר רצף של התהליך האנושי לצד היכרות רבת פנים עם אפשרויות התיעוד הקולנועי.

תחנה ראשונה: הרכב

הסרט מהמראה האחורית (תרגום השם מפולנית: "מהיכן לאן"; פולין/צרפת/אוקראינה, 2023) מאיר⁸ את השלב הראשון בתהליך הפליטות – עזיבת הבית והבריחה מאזור המלחמה. הבמאי הפולני מאצ'ק האמלה (Hamela) יודע איך הוא רוצה להתייחס לאנשים שהוא מצלם: הוא רוצה להציל אותם. הוא נוהג ברכב מילוט שאוסף אוקראינים מבתיהם המופצצים על ידי כוחות רוסיה, ומוביל אותם אל מקלט מעבר לגבול (לרוב פולין), כשלצידו יושבים צלמים מתחלפים שמתעדים את המתחולל ברכב. כך, הוא אינו נשאר זבוב על הקיר. הוא לוקח חלק בסיפור, ומוביל את הסיפור ואת הדמויות תרתי משמע. הוא מפר את עקרון אי־ההתערבות של הקולנוע הישיר "הטהור", ומתקרב יותר ל"סינמה וריטה"⁹ ולבמאים דוקומנטריים עכשוויים נוספים שמזדהים עם גישה זו כיותר מדויקת, מוסרית וכנה.¹⁰

⁶ "Observational Filmmaking Methods Discover and Reveal the Action of the Subjects in the Theatres of Lived Events" (Silvio Carta, "Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema", *Anthrovision*, volume 3.1, 2015).

⁷ "חוקר הקולנוע ביל ניקולס מגדיר את הסוגיה האתית המרכזית של הסרט התיעודי כ'איך אנחנו מתייחסים לאנשים שאנחנו מצלמים'" (ענת זנגר, "תסתכלו מי אתם: על הפנים והאירוע האתי בתמונה הקולנועית", מכאן, גיליון יג, 2013, עמ' 44).

⁸ "[A] humanist approach seeking revelation rather than illustration" (Carta 2015).

⁹ להגדרת הדקויות שבין קולנוע ישיר לסינמה וריטה ראו אלן רוזנטל, אמנות התיעוד החזותי, האוניברסיטה הפתוחה, 2001, עמ' 34–35, 253.

¹⁰ "היוצר הדוקומנטרי, מהיום שהוא התחיל לצלם, התערב ויצר וייצר את המציאות שבתוכה הוא פעל [...] עליו להגיד בתוך הטקסט [הקולנועי]: 'הייתי שם' [...] להגיד לצופה – אנחנו התבוננו" (דן גבע, בתוך גרנט בוטצ'ארט ואמיר הר־גיל, "שמונה סוגיות בתהליך האתי של קבלת החלטות בעשיית סרטים תיעודיים בעיני יוצרים ישראלים", מסגרות מדיה, גיליון 20, אביב 2021, עמ' 123); "הקולנוענים נכנסים לתמונה והסרט מתעד את המפגש ביניהם לבין המתועדים ובסופו גם עם הצופים. מהבחינה האתית זהו מהלך של כנות כלפי הצופים, שבו



הסרט מאופייין ב"מילון" מבעים קולנועיים קבוע ומוגבל. הוא נשען על שני סוגי שוטים מרכזיים: שוט אל פנים הרכב, אל שורות מושבי הנוסעים; ושוט מבעד לשמשה הקדמית, לעתים מעבר לכתפו של הנהג (over the shoulder) ולעיתים ישירות אל השמשה. הצלם היושב במושב הנוסע הקדמי נע על צירו לאחור, קדימה והצידה. רוב הזמן המצלמה סטטית והתנועה היא של הרכב כולו, כך שהחוץ נע אך התמונה האנושית בתוך הרכב מקובעת. הפריים לרוב סגור, דחוס וחסום בנוסעים וחפצים. הגיחות המעטות של המצלמה כולה אל מחוץ לרכב הן רק לכבודם, תרתי משמע, של נוסעים חדשים, שבהם אנו צופים נפרדים מבינם ולעתים מבני משפחה שנשארים מאחור. כשהנשארים נצפים מחלונות הרכב העוזב, המונח "מבט לאחור", "rearview", מקבל משמעות כואבת. הבמאי והצופים מבינים, באמצעות התיעוד הקולנועי, שזהו רגע ההתנתקות, רגע ההפיכה לפליט, בעוד הבורחים עצמם, אלה שבתוך הרגע, מתקשים "לתעד" אותו, לשמר אותו ולהבין את משמעותו.



פריים סגור ודחוס. מהמראה האחורית (2023)

המעברים בין שוטים ובין סצנות הם באמצעות קאטים חדים. התנועה הקופצנית, הביטוי הפיזי של הבריחה הנואשת, מומחשת לא רק באמצעות המצלמה אלא גם באמצעות העריכה. אנו "קופצים" במהירות מדמות לדמות, מקבוצה לקבוצה, ממשפחה למשפחה, שמתחלפים תדיר, מגיעים ללא הסבר ונעלמים מבלי לחזור. השוט האחורי והשוט הקדמי מתחלפים לסירוגין, וביניהם משובצים מראות הדרך החולפים במהירות בחלונות הצדדיים: בניינים חרבים, מכוניות שרופות, דרכים וגשרים הרוסים, וכן שירות נוספות של פליטים, ברכב או ברגל, שנותנות הקשר כולל יותר למציאות של החלל הפנימי הסגור. הפסקול מוסיף קולות מן החוץ (כנראה באופן א-סינכרוני): שיחות טלפון שמזעיקות עזרה לפינוי או מנחות לגבי המשך הדרך, ושידורי חדשות שמעדכנים לגבי ההתפתחויות במלחמה. התמונה והפסקול לעתים מקבילים, לעתים מנוגדים; לעתים מבהירים את המדובר, לעתים מגבירים את אי-הבהירות.

כשדמות מסיימת להתוודות, המצלמה משתהה עליה, לא ממחרת לעזוב את הפנים השותקות. למעשה, העדויות הן לב המסע ולב הסרט, ולכן ניתן להגדירו גם כ"סרט עדות"¹¹. הדמויות נחשפות באופן ספונטני והנהג-במאי שואל שאלות בעקבות המסופר והופך את הטקסטים

[הם] נוטלים [...] את האחריות הגלויה על המתחולל בסרט" (אוהד אופז, "עדות קולנועית – בין אהבה לצדק", תקריב, גיליון 11, 2015).

¹¹ אופז, שם.



לדיאלוגים, תופס את קצה החוט שנזרק אל חלל הרכב ומושך בו בעדינות. כאשר הסיפור כבר קולח,

הוא משתתק ונותן לדובר או לדוברת להוביל אותו הלאה.¹² הדוברים חולקים את המוראות של מה שהיה – ההפצצות, הכיבוש הרוסי, אובדן של שכנים ובני משפחה, ההחלטה לעזוב וקשייה, ועמם גם תקוות לקראת מה שיהיה – אולי הגשמת חלומות, אולי הזדמנויות חדשות, אולי חזרה יום אחד אל נופי הבית: אישה צעירה בהריון פונדקאות, חולמת לפתוח בית קפה בזכותו, ובו הלקוחות יוכלו לטעום את העוגות לפני שיזמינו. ילדה צופה בים מהחלון ומבקשת מאמה: "נחזור לפה כשהמלחמה תיגמר, נכון אמא?". אישה מגייסת עתודות של הומור: "אני באה ממשפחה אריסטוקרטית... ועכשיו אני סתם צפרדע נודדת. רציתי לבקר באירופה ועכשיו יש לי הזדמנות". מבחוץ ניבטים מראות החורבן, בניגוד מוחלט לתקוות שבפנים. כך מוביל אותנו הבמאי במסע משותף של התבוננות ושל הקשבה, אל "קולנוע שלא מסתפק בהתבוננות בבני אדם אלא שואף גם להאזין להם ולשמוע את קולם",¹³ "קולנוע של אחווה" ברוח הסינמה וריטה.¹⁴

הבחירות הקולנועיות נועדו לשקף מצד אחד את מצבם התלוש, הארעי והתלוי, ומצד שני לאפשר להם אוטונומיה ו"סוכנות" (agency). להמחיש את המעטפת המגוננת שמעניק להם הרכב, גם אם בתוך אינטימיות כפויה, ומנגד להדגיש את החור השחור של החוץ המצפה להם בסיום הנסיעה. להעניק מקום לקולם האישי ולסיפורם, ולצד זאת לחדד את השוויון שיוצר מצב הפליטות, הגורף את כולם לתוך סיפור אחיד.

הניסיון לספר סיפור קוהרנטי על מציאות בלתי נתפסת, או לחלופין להכיר בכך שלא ניתן לספר סיפור קוהרנטי, הוא נחלתם המשותפת של הדמויות, של הבמאי ושל הצופים. מאמץ הפענוח שאנו הצופים נדרשים לו הוא מראש תובעני בגלל עבודת הפרשנות ומילוי הפער ששופיית לקולנוע הישיר.¹⁵ הוא מוגבר כמה מונים במהמראה האחורית, כך שהוא מקביל – ברמה אחרת – למאמץ המנטלי והרגשי המוטל על הדמויות, שברגעים אלה הופכות מתושבים מבוססים לפליטים, וכל מה שהיה עבורן "מציאות" מתהפך על ראשו. המצלמה מתמקדת במיוחד בדמויות הילדים, שמבטאים באופן החשוף ביותר את חוויית ההיזרקות אל מחוץ למציאות המוכרת וההידרשות לפענוח מחודש. ילדה מסבירה לילד קטן ממנה מה זה "לדאוג", בניסיון לגרום לו להבין את משמעות המשפט "סבתא דואגת" שנאמר על הסבתא שנשארה מאחור. הילד משתתק לזמן ארוך, המצלמה נשארת על פניו המוארים במנורה הפנימית של הרכב, ולבסוף אומר: "אני אוהב את סבתא". סופיה בת החמש מראה למצלמה פתק שעליו פרטיה האישיים למקרה חירום, ושוב המצלמה משתהה עליה כשהיא מקפלת את הפתק בקפידה ומכניסה לכיסה, ואומרת בשקט כמו לעצמה: "אני רוצה הביתה". "סופיה רק בת חמש אבל כבר שואלת שאלות", מספרת אמה, ומצטטת: "אמא, כשאת היית קטנה גם הייתה מלחמה? [...]. אמא, כשקיריל יהיה גדול הוא יתגייס לצבא? ומה אם הוא ימות?".

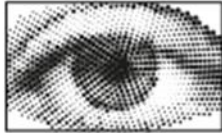
כמו סרטים דוקומנטריים אחרים ששפתם הקולנועית שיטתית ואחידה (למשל שביתה [במאים]: אמיר טאוזינגר ואסף סודרי, 2005] או וואלס עם באשיר [במאי: ארי פולמן, 2008]), גם במהמראה האחורית מסתיים בחריגה מהמבע האחיד. סיקוונס הסיום, הרזולוציה, מורכב משתי סצנות: האחת, הגעה. מפגש בין ארבעה בני משפחה, שניים מהם ירדו זה עתה מהרכב,

¹² "המאורע הייחודי למבע הוא מסירת עדות עצמית והבטחתה של אותה עדות" (עמנואל לוינס, בתוך זנגר, שם, עמ' 46).

¹³ ענר פרמינגר, "אתיקה דוקומנטרית", תקריב, גיליון 10, 2015.

¹⁴ אופז, שם.

¹⁵ Carta, op. cit.



והם מתחבקים ובוכים ברחוב. המצלמה משוטטת סביבם ומתקרבת אליהם ככל האפשר, עד שהיא כמעט נצמדת אל ראשיהם המחובקים. "ואת אמרת שלעולם לא ניפגש שוב", אומר גבר לאישה, והמצלמה לא מרפה, מתעדת מקרוב התפרצות רגשות שעד עתה הושארה מתחת לפני השטח, על ידי המשתתפים והבמאי כאחד. השנייה, היא הסצנה האחרונה בסרט, היא השוט המוקר של פנים הרכב, כשהפעם המושבים ריקים. המצלמה סטטית כמו קודם, המכונית נעה כמו קודם, אולם האנשים אינם. סיפורם נקטע וגורלם נותר עלום. רק שמותיהם, שאת רובם לא ידענו עד עתה, עולים ראשונים ברולר על רקע תמונת הרכב המרוקן, שורה ארוכה-ארוכה.

תחנה שנייה: המחנה

בסרט העונה הארוכה (הולנד/לבנון, 2017) הבמאי לאונרד רטל הלמריך (Helmrich) מלווה במצלמתו את יושבי מחנה הפליטים "חיארה" באזור הבקעא בלבנון – סורים שברחו מהעיר ראקה בעקבות מלחמת האזרחים והשתלטות "דאעש" ("המדינה האסלאמית"). זהו שלב ביניים שאמור להיות ארעי, בין בריחה להתיישבות מחדשת, אך במקביל מקבע את סטטוס הפליטות והופך אותו למצב קיומי, לעיתים לזמן ארוך. בדומה להאמלה, הלמריך מקבץ עבורנו אפיזודות שמהן עלינו להבין מי הדמויות ולהרכיב את הסיפור. בשונה מהאמלה, הדמויות אינן רק אפיזודיות, אלא הן חוזרות ומופיעות לאורך הסרט וסיפורן הולך ומתגבש. הלמריך נשאר מחוץ לפריים, אולם נע סביב הדמויות ללא הרף כשהוא אוזח בשתי ידיו מתקן פרי המצאתו שעליו מורכבת מצלמתו הקטנה והקלה, ומתפקד בו-זמנית כבמאי וצלם. את תנועת המחול הנוצרת באופן זה של צילום המשכי, single shot, הוא מכנה "orbit",¹⁶ כמסלולו האליפטי של גוף בחלל סביב ירח או כוכב. כך הצילום משמעותו לא רק טכנית אלא גם מהותית, לגבי הקשר והיחס שבין המספר הקולנועי למושאי סיפורו. הדמויות הן הציר, מרכז הכובד, והבמאי-צלם מכוון על ידן, נסמך על מיקומן במרחב ועל תנועתן. לצד זאת, הוא חודר ללא מעצורים למרחב האישי של המצולמים ומתקרב אליהם, פיזית, ככל יכולתו. שיווי משקל עדין וסמוי נשמר בינו וביניהם וממנו נפרש הסרט כולו.

הסרט מתחיל בתנועה לינארית: רכב מסחרי נוסע על הדרך בין ראקה לחיארה. מחבר בין הבית שממנו מגיעים אנשים, ידיעות וסחורות, למחנה שיושביו כבר תלושים ממה שהיה ביתם, ומכל מקום אחר. השיחה שמתפתחת בין הפליטים לנהג שיורד מהרכב מבהירה שלכל אדם יש סיפור, מאחורי כל מבע פנים מאופק ודיאלוג לקוני מסתתרים דאגה ואי-ודאות. המצלמה משוטטת בין הדמויות וסביבן, מרבה בזוויות צילום תחתונות שתופסות אנשים עם סביבתם, על רקע השמים. "בקולנוע של התבוננות המצלמה איננה רתוקה לתפקיד הקלטה פסיבי, אלא נתפסת ככלי של חיפוש אישי וחקירת העולם".¹⁷ בסצנה הראשונה לאחר הפתיח, גבר מביא לאישה נעליים – סיפור בנאלי. לאט מצטרף פרט לפרט לסיפור ספציפי: גבר מבוגר מעניק לאשתו החדשה והצעירה שקית מלאה בנעליים משומשות לבחירתה, לרגל חתונתם הקרבה. ומעבר לו, הסיפור הסמוי: אישה צעירה בוחרת להפוך לאשתו השנייה של גבר מבוגר כדי לברוח ממלחמה ומדיכוי במולדתה. מתבקש להיזכר באישה הקונה נעליים שבאמצעותה הדגים זאוואטיני את האידיאל הקולנועי שלו, טוויית עולם ומלואו סביב "עובדה".¹⁸ ברוח זו,

¹⁶ ראו הדגמה והסבר כאן: [/https://single-shotcinema.com/](https://single-shotcinema.com/)

¹⁷ Carta, op. cit.

¹⁸ "אישה הולכת אל הסנדלר שלה לקנות נעליים לבנה. [...] אני מנתח את העובדה על כל היסודות המרכיבים אותה, מה שבא קודם, מה שיבוא לאחר מכן, מה שמתרחש בינתיים. האישה קונה את הנעליים: מה עושה בנה



הלמרִיך בוחר שני סיפורים מרכזיים, שמהם נמשכים חוטים לעוד סיפורי משנה, ומתרחבת התמונה אל חיי המחנה ואל חיים במלחמה.

שני הסיפורים הם של נשים צעירות: זהרה, הכלה החדשה, ומאריה, המורה במחנה. בחירתם מבליטה את התמה המרכזית של הסרט: סוגיית השליטה. הפליטים הם אנשים שאיבדו שליטה על חייהם. חייהם בעבר נלקחו מהם על ידי המלחמה וכוחות הדיכוי, וחייהם בהווה נתמכים בידי גופים חיצוניים, כמו מוסדות האו"ם שדואגים לכל צרכיהם, ולפיכך הם גם נשלטים על ידיהם. עבור הנשים הצעירות, אובדן השליטה הוא אקוטי ואף מסוכן. זהרה, שניסתה לשלוט בגורלה כשבחרה להתחתן כדי לעזוב את ראקה ("הגהינום פה יותר טוב משם"), נקלעת לסחרור מחודש כשהיא נשאבת למאבק כוחות עם ייסרה, אשתו הראשונה של בעלה החדש. אמצעי השליטה המרכזי העומד לרשות ייסרה הוא עבודות הבית. היא מונעת מזהרה להשתתף בהכנת האוכל – נכס מעמדי סימבולי בהקשר המצוקה השולטת בכול – או לחלופין מפקחת עליה באופן מטריד. נוכחותה, הישובה בדרך כלל בעומק התמונה, הולכת ומתעצמת אל מול זהרה שעסוקה בתנועה, יוצאת מהאוהל ונכנסת אליו חזרה, לא מוצאת לעצמה מקום באופן מעשי ומטפורי, וכל זה מודגש באמצעות המצלמה המסתחררת. במקביל, קולה של ייסרה הולך ומשתלט גם על הפסקול, וגובר לבסוף על תלונותיה של זהרה בתלונות משלה. סיום סיפורן הוא ניצחון מוחלט של ייסרה, האישה הראשונה: לאחר שהיא יולדת בקשיים רבים תינוק נוסף לבעלה, המשפחה כולה עוזבת את המחנה ללא זהרה, וזו נשארת לבד.



זהרה וייסרה. "הגהינום פה יותר טוב משם". מתוך העונה הארוכה (2017)

מסיפורה של זהרה נמשכים כאמור חוטי סיפורים אל דמויות מייצגות נוספות במשפחה, ומאבקן על שליטה: ייסרה עצמה, אישה מבוגרת, פליטה, החיה ללא בית, לצד אישה שנייה לבעלה. היא נלחמת מלחמת הישרדות כשהוא למעשה נעדר, ומסכנת את בריאותה כדי ללדת לו בן זקונים שיחזור ויקשור אותו אליה; מאהר, בנה הגדול של ייסרה, שמסרב לעבוד ורוצה להפוך ל"בוס" וכך להשיג כלה, כסף וכבוד, אך השליטה מוסיפה להישמט מידיה והאגרסיביות שלו מתגברת; וואליד, הבן הצעיר של ייסרה, שלמד להתבטא באמצעות התפרצויות אלימות, כלומר במפגנים של אובדן שליטה, ונענה בניחומים ופינוקים מצד אימו; הבת אניסה, שמנסה ללמוד בתוך המהומה ונאלצת להימלט מהאוהל מפני האלימות או לצאת בעצמה לעבוד; והבן

באותה עת? מה קורה בהודו שאפשר לו להיות ביחס לזוג הנעליים? [...] והסנדלר המוכר נעליים, מה הוא? [...] אם ננתח באופן זה 'קניית זוג נעליים' נראה לפנינו עולם מורכב ורחב מאוד, עשיר במשקל ובערך, במניעיו המעשיים, החברתיים, הכלכליים, הפסיכולוגיים" (זאוואטיני, שם, עמ' 93).



בעל תסמונת דאון שנקשר אל זהרה והיא אליו, ולבסוף הם מאולצים להיפרד. בליל הרגשות

הסותרים שהסיפורים הללו מעוררים בנו מחזק את התחושה הכללית שאין אינטגרציה, אין קוהרנטיות, אין קשר בין מעשה לתוצאה או היגיון מוסרי של שכר ועונש. המנגנונים הנורמטיביים קורסים ו"המרכז אינו יכול לאחוז", כפי שטבע המשורר ויליאם בטלר ייטס.

במשולב עם סיפורה של זהרה, סיפורה של המורה מאריה מדגים את המציאות של חיים חצויים, שאינם יכולים להתקיים בשלמותם בגלל המלחמה. מאריה נקרעת בין שני מקומות – בין המחנה שבו השכלתה והכשרתה המקצועית באים לידי ביטוי, והיא אהובה ומוערכת, אך מנותקת ממשפחתה ומאפשרויות נישואים; לבין ראקה, עיר מסוכנת ביותר תחת דיכוי ואימי המלחמה, שבה נמצאים משפחתה וחתן מיועד שאביה בחר עבורה. תושבי המחנה, ובמיוחד המורה השני חמוד, דוחקים בה לא לחזור לראקה, בעוד אביה לוחץ עליה, למרות הסכנה, לחזור את העיר. מאריה חשה שהיא מאבדת את השליטה על החיים העצמאיים שבנתה בעמל רב (ושאולי נחשפים עכשיו כאשליה): "אתה כמו אבא שלי", היא אומרת לדודה, שאצלו היא גרה במחנה, "אתה מכריח אותי להישאר והוא מכריח אותי לעזוב". מצלמתו של הלמריך מתעכבת על לבושה (מחוץ לבית הספר) – מכנסיים צמודים, מגפיים גבוהים, כובע צמר אדום שאליו מוצמדים פרח ודובון קטן – שממנו משתקפת אישה מודרנית, אסרטיבית, מלאת מעוף ויצירתיות. הוא עוקב אחרי תגובתה כשהיא מתנסה בלבישת שאדור, המכסה את כל גופה על פי תכתיבי דאעש, כפי שממתין לה בראקה: "אני מרגישה כמו רוח רפאים". לבסוף הוא מקרב את מצלמתו אל פניה המכונסות ומוסתרם בחלקם והיא אומרת בנימת תבוסה: "אני משאירה את זה לאללה". "הכאב הופך להיות בהישג יד", אמר ז'אן אפשטיין על התקריב הקולנועי. "אם אני מותח את הזרוע שלי אני נוגע בכך וזאת אינטימיות. אני יכול לספור את הריסים של הסבל הזה, אני מסוגל לטעום את הדמעות. [...] כל כך קרוב אליי שאני יכול להרגיש אותן נלחצות עליי. ואני עוקב אחריהן פנים אל פנים".¹⁹



תקריב על מאריה. "בכל מקרה אני הקורבן". העונה הארוכה (2017)

גם סיפורה של מאריה משיק אל סיפורי חיים אחרים במחנה, בעיקר של נשים נוספות כמו דודתה, כמו האווידה אשתו המיועדת של חמוד, או כמו ייסרה שמופיעה בהקשר חדש, חכם ותומך. כשהיא אומרת "בכל מקרה אני הקורבן", היא משקפת את כל הסיפורים שסביבה ואת מצב הפליטות באשר הוא. הסרט מסתיים במילותיה של מאריה לילדים בסוף שנת הלימודים, הלוא הוא סיום "העונה", שכמו במהמראה האחורית, מנכיחות עבר ועתיד ללא הווה: "אני

¹⁹ ז'אן אפשטיין, בתוך: אורנה רביב, "הפנים של הגיבור: קריאה אתית", תקריב, גיליון 7.



מקווה שבשנה הבאה נחזור לסוריה וכולכם תגשימו את החלומות שלכם. [...] סוריה היא הארץ שלנו,

היא ארץ יפה. יש לנו זיכרונות שם, שכנים, חברים, בתים, שכונות טובות. [...] אני מקווה שהמלחמה תיגמר כדי שתוכלו לחזור לסוריה, שילדים יוכלו ללמוד כמו קודם". לרגע, מראה הנוף המונוכרומטי החום-לבן של מחנה הפליטים מופר בהפרחת בלונים צבעוניים הנעלמים בשמים הכחולים. הסרט מסתיים, מחנה הפליטים נעלם, וגם הפליטים נעלמים מחיינו ונשארים מאחור, בעונה ארוכה ללא סוף.

תחנה שלישית: רשות ההגירה

הסרט המבצר (שווייץ, 2008)²⁰ הוא אמנם המוקדם מבין שלושת הסרטים הנדונים כאן, אך מתאר את השלב האחרון בתהליך: בקשת המקלט. אחריו אפשר להתחיל בחיים חדשים או להישלח בחזרה למסע הפליטות, בהתאם לאישור או לדחייה שיתקבלו. הסרט צולם באחד ממרכזי "רישום וקליטה" של משרד ההגירה השווייצרי. השם "המבצר" מתאים מבחינה פיזית למבנה המרכז ומבחינה מטפורית לשווייץ כמדינה, שידועה במדיניותה הנוקשה כלפי מהגרים בכלל ומבקשי מקלט בפרט. במקרה זה, המבצר לא מגן על מי שבפנים מפני החוץ, אלא מגן על החוץ מפני מי שמושמים בו, מפריד אותם ממנו ומשחרר אותו מנוכחותם. הבמאי פרננד מלגר (Melgar) והצלם קמיל קוטגנוד (Cottagnoud) שהו במרכז במשך 60 יום, השתהו המקסימלית האפשרית במקום, וליוו "מחזור" אחד של מבקשי מקלט, רובם פליטי מלחמה, בזמן שאלה עברו שני ראיונות והמתנה להכרעה. גם מלגר, כמו הבימאים האמלה והלמריך, מתעד מקרוב התמודדות אנושית בתוך מרחב אינטימי כפוי, מרחב לימנילי שיושביו תלויים בין העולמות. כמו האמלה גם מלגר משלב גיחות קצרות לשוטים של הבניין, הרחוב והנוף בחוץ, כדי להזכיר לנו לא רק שהחוץ קיים, אלא שהוא ההקשר של מה שקורה בפנים.

מלגר כקודמיו לא חושף באופן מידי, מסודר ומלא את פרטי הדמויות וסיפוריהן, אך כאן נוספת למשמעות הקולנועית של מלאכת הפענוח משמעות מעשית גורלית: צירופן של יכולת הדובר לספר סיפור אישי באופן מהימן, ושל הנכונות של המאזין להכיר במהימנות של הסיפור, הוא הגורם המכריע בקביעת גורלם של מבקשי המקלט. המאזינים בני העולם ה"עשיר", הקולט, הן משתתפי הסרט והן הצופים בו, עסוקים בשאלת ערכו הבינרי של כל אחד מסיפורי הפליטות: אמת או שקר. מלגר לעומת זאת מציב שאלה משמעותית ומהותית יותר: מה קורה לביטוי האנושי בתוך תהליך בירוקרטי כה נוקשה ונחרץ? כדי לענות על כך הוא מעמת, מעמדתו כ"זבוב על הקיר", בין אופני ההאזנה והתגובה של שלוש קבוצות ממסדיות ב"מבצר": אנשי הצוות המנהלי של המרכז, המראיינים מטעם משרד ההגירה וקבוצת מתנדבים מטעם הכנסייה.

אנשי הצוות הם נציגי הבירוקרטיה היומיומית. הצורך למשטר בני-אדם שאין נגדם חשד פלילי אולם הם חסרי מעמד חוקי מוטל על כתפיהם. המצלמה מרבה לשהות עימם ולתעד את מאמציהם במציאת המענה המתאים לשהים תוך הקפדה על נהלים קשיחים. נקודת מבטם מודגשת גם באופן פיזי, כמו למשל מבעד לחלון הקבלה שאליו מגיעים המאחרים לחזור בסוף היום.²¹ המצלמה חוזרת ומתמקדת במנהל המרכז, המייצג את הפנים האנושיות של המקום. האינטראקציה הפתוחה והאמפטית שלו עם מבקשי המקלט מודגשת למשל באופן שבו הוא

²⁰ הסרט נמצא במלואו ב-Youtube, ראו: <https://www.youtube.com/watch?v=2Jnx9veezzg>. מומלץ גם סרטו השני של מלגר (2011) **Special Flight**.

²¹ השהים במתקן מורשים לצאת ממנו במשך היום אך נדרשים לחזור בשעה נתונה. הם מוכנסים לחדרים ונעלים לאורך שעות הלילה.



נושא תינוקות בחום ובטבעיות, בשתי סצנות נפרדות, או באופן השתתפותו המכבד בפעילויות ואירועים של הפליטים, תוך שהוא מתמזג עימם ומקבל עליו את אורחותיהם ללא שיפוט חיצוני (כפי שהקולנוע הישיר עצמו שואף לעשות). בשיחה עם אנשי הצוות הוא אומר במפורש: "המרכז הפך למשפחתי".

סצנת מפתח, המייצגת את מצבי הפוסט־טראומה שחווים השוהים ואת התמודדות אנשי הצוות הנחשפים אליהם, מתרחשת כאשר נער צעיר בשם עלי מגיע למרפאה לפגוש את המנהל והפרמדיק. שלושתם מכונסים בפריים משותף, המנהל והנער בחזית, ברכיהם וידיהם סמוכות או זרועו של המנהל על כתפי הנער. ניתן לחוש בהתלבטות הצלם בין המשיכה להתקרב לרגע החשוף ומלא הרגש לבין הרצון שלא לחשוף באופן מלא את פניו של עלי כשהוא פורץ בבכי נואש. הוא רדוף זיכרונות טראומתיים מהמלחמה (לא נאמר איזו והיכן), במיוחד הרג הוריו. בנוסף לכך, הוא חרד שייתפס כשקרן אל מול המכונה הבירוקרטית של המרכז, שאותה הוא מתקשה להבין. שני אנשי הצוות מנסים להסביר, להרגיע ולעודד. לאחר מכן קשה להם עצמם להירגע, ונדמה שבכיו של עלי ממשיך להדהד בחדר שבו המצלמה משתהה גם לאחר שהוא יוצא. "אנחנו לא פסיכולוגים ולא פסיכיאטרים אבל כולנו בני אדם, ואני חושב שלתקשר את זה כבר יתרום הרבה", מסכם המנהל לאחר מכן, בשיחת הצוות.



עלי, הפרמדיק ומנהל המרכז המבצר (2008)

לעומת אנשי הצוות, המראיינים הם נציגי "בירוקרטיית העל". הראיונות המשובצים לאורך הסרט מגיעים בסדר קבוע ובאופן תיעוד החוזר על עצמו: המתנה מתוחה של המראיין מחוץ לחדר – ראיון שמתנהל תמיד באותו אופן ובאותו נוסח, כשהמראיינים ישובים בדרך כלל מול מחשב ועסוקים בהקלדה, ולאחר מכן יציאה ועיבוד הדדי. הבימוי מעצב נקודת מוצא אנונימית: מראיינים שמופיעים בתחילה כקבוצה מטושטשת חסרת פנים, מראיינים שעולים במדרגות בטור אחיד ופניהם אינן נראות, ומתורגמנים פונקציונליים שלעתים רק קולם נשמע. מלגר ממסגר את הסיטואציה הפורמלית ככזו שחוסמת מראש את האנושיות של כל מי שלוקחים בה חלק. מבקשי המקלט בסיפוריהם האישיים והמצלמה באופן תיעודה ינסו מכאן ואילך לחשוף את הפנים שמאחורי המספר הסיפורי האנונימי, ולהציף את האנושיות אל מול הבירוקרטיה.

אנשי הכנסייה הם גורם נוכח פחות יחסית לשתי הקבוצות האחרות, אולם משמעותי בהיותם משוללי מעמד רשמי, ולכן מנהלים עם מבקשי המקלט אינטראקציה אנושית טהורה. הסרט מציג שתי סיטואציות שבהן מבקשי מקלט מספרים את סיפורם לאחד מאנשי הכנסייה, ולאחר



מכן, ברצף או לאחר זמן, בראיון רשמי. במפגשים בין פליט למתנדב מודגשת ההאזנה המרוכזת והאמפתית של המתנדבים, והאופן בו המספרים משתחררים, משתפים בפרטים, מדגימים ומביעים את רגשותיהם. הסצנות עם נציגי משרד ההגירה שונות בתכלית. מודגש המרחק בין שני הצדדים, ההתרכזות במסמכים והדיאלוג הקר והטכני. במקרה אחד טוענת נציגת המשרד שסיפורו של המבקש מורכב מפרטים שנשמעים סטריאוטיפיים וחיזוניים – "הוא לא מסוגל לספר את סיפור המסע כאילו הוא עצמו עבר אותו", ורומזת שהוא שמע את הסיפור מאדם אחר. בנוסף, לא סביר בעיניה שאדם יכול לצעוד 30–40 יום עם רגל שבורה. לא ברור אם היא פגשה את הבחור או רק ניתחה את סיפורו הכתוב, אך ברור מהאופן שבו הסיקוונס נבנה שהיא לא עברה את חוויית ההאזנה כפי שחוו אותה איש הכנסייה ואנחנו כצופים בסצנה הקודמת, וייתכן מאד שגם המספר לא התבטא ונחשף באותו אופן.²² בסיכום הראיון השני, המראיינת שולפת מסמך שמצהיר שהמצב הביטחוני בארצו של המבקש השתנה. המשטר מבטיח שלא יאונה רע למי שברחו ושבו, ואין כעת מניעה שיחזור לשם. המבקש, שמבין את משמעות השיבה הכפויה למדינתו כגזר דין מוות, פורץ בבכי בזמן שהמראיינת מכתיבה למקלידה שלצידה: "התובע נרגש מאוד" (נוהג שחוזר בראיונות, ומבליט את גישת התיעוד הברוקרטי לעומת הקולנועי).

בשיחה פנימית בין שלושת מתנדבי הכנסייה מתוודה אחד מהם בדמעות שהוא אינו מסוגל ליישב בין ההתרשמות הבלתי אמצעית שלו מהפליטים לבין ההחלטות בעניינם, ונראה שהסרט עושה כל מאמץ כדי שגם אנחנו נרגיש כך. כדרכו של הקולנוע הדוקומנטרי העכשווי, הוא שב ושואל מהי אמת בסיפור בכלל, ובסיפור מלחמה בפרט; כיצד ניתן להבין את האמת הפנימית של אדם שעבר מלחמה; ומה יכול וצריך לתרום שדה הפעולה הדוקומנטרי כדי לסייע בהבנה זו. מהסיטואציות שמלגר בוחר לחשוף בפנינו עולות כמה תובנות: בקשת המקלט כבר אינה קשורה למצב המלחמה האובייקטיבי, אלא להשלכותיה הבלתי הפיכות, שנחרטו בגוף ובנפש. הטראומה אינה תלויה בשינוי המצב הפוליטי, אלא בתחושת חוסר האונים והאיום המתמיד של מצב המלחמה. ובמצב מלחמה אנשים מתנהגים באופן שהם עצמם לא צפו, ושהמאזינים לסיפוריהם אינם מסוגלים לצפות כעת. באמצעות ההתרכזות באופני ההאזנה והתגובה השונים של משתתפי הסרט, ושלנו הצופים לפליטים ולסיפוריהם, הוא מציע מענה לשאלות האתיות שהוצגו בהקדמה, ברוח גישתו של הפסיכיאטר דורי לאוב: "יחסו של שומע העדות אל העד הוא הקריטי [...] ראיון אתי שיעשה מתוך שותפות ייצור סיפור מן הכאב שאין לו מילים ויביא לעדים הכרה וצדק".²³

במענה לשאלות שהוצבו בפתיחת המאמר, ניתן לסכם כעת את מנעד הבחירות הקולנועיות של שלושת הבמאים. האמלה במהמראה האחורית לוקח חלק בסיפור, אולם מצלמתו סטטית ומתעדת את הדמויות ממרחק מוגדר. הוא חי את התנועה של שלב הבריחה והלינאריות שולטת בסרטו: הדמויות מתחלפות מבלי לחזור, ממחישות גם הן את התנועה הדחופה קדימה, מבלי לחזור לאחור אלא רק להביט "במראה האחורית". הלמריך בהעונה הארוכה נצמד לדמויות באופן המקסימלי, ללא מעצורים נראים לעין, אך מעלים את עצמו מהמסך. הוא ממחיש את המעגל המקובע של מחנה הפליטים, והפרישה בסרטו היא רוחבית, מסיפור מרכזי אל סיפורים נוספים, מעגל נתון במעגל, כמו חיי המחנה. מצלמתו של מלגר בהמבצר מתלבטת

²² "פרשנויות והשוואות מוסקות מסדרה של אירועים מובחנים שנקשרים יחד על ידי המהלך הנרטיבי הכרונולוגי. [...]. מצופה מהצופים למלא את החלל הלא מתוקן של הסרט בהבנה ובשיפוט העצמאיים שלהם" (Carta, op. cit.).

²³ אופז, שם.



בין קרבה למרחק ובין שלל נקודות מבט, וסרטו ממחיש את ההמתנה המתוחה והמתמשכת במרכז המיון. סיפורים שונים נשזרים אל מהלך אחד, שמסתיים בהתפרקותו בחזרה לגורמיו.

כמו מהמראה האחורית והעונה הארוכה, גם המבצר מסתיים בפריים ריק מפליטים: המרכז דומם לאחר שרוב יושביו פונו ממנו. הם נעלמו אט אט לדרכם הבלתי נגמרת בעוד אנחנו חוזרים אל חיינו. שלושת הבמאים שפגשנו צופים בהם, עוקבים אחריהם, חוקרים את צפונות ליבם ומפנים להם מקום בעולם. הם מגייסים את כלי הקולנוע כדי להיאבק בזמן שמתארך, בעיניים שמוסטות, באוזניים שנאטמות ובהשכחה. הם קוראים לנו להקשיב ומחייבים אותנו להביט. הם מטילים עלינו לחבר, לפענח, לנסות להבין. הם מאתגרים את תפיסת "האמת" שלנו, מקעקעים את היומרה להעריך אמת של סיפור ומחליפים אותה בשאיפה לחוש אמת של אדם.