



המלחמה שמחוץ לפריים

דולב אמת

קולנוע איטי וגבולות הצבאיות המטושטשים בסרטים "נוטורנו" ו"הפלישה"

It is impossible to make an anti-war narrative film, because any film will inevitably sanitize and glamorize war.

Francois Truffaut

בשנת 1998, במהלך מלחמת ארצות הברית-ספרד, הפיקה חברת ויטגרף את מה שנחשב לסרט המלחמה הראשון, "Tearing Down the Spanish Flag". הסרט, כיאה לתקופתו, נמשך פחות מדקה ומציג בשוט בודד את דגל ספרד מורד מהתורן, ובמקומו מונף דגלה של ארה"ב. מטרת הסרט היא גם פשוטה וגם ברורה – פרופגנדה אמריקאית שאמורה להלהיב את קהל הצופים ולתמוך במאבק הלאומי. למרות היעדר המורכבות בו, הקולנועית והאידיאולוגית יחדיו, הוא מצליח להכיל את רוב המאפיינים של סרטי המלחמה שיווצרו בעקבותיו – קונפליקט ברור בין שני צדדים, סצנות קרב מותחות ומלהיבות, שלרוב מעוגנות בצד הפוליטי של יוצריו. אלה אפיינו לא רק את הקולנוע העלילתי – גם הענף הדוקומנטרי לא נשאר חייב. די להביט על כל סרטי התעמולה שנוצרו בזמן מלחמת העולם השנייה, בידי יוצרים חשובים כגון פרנק קפרה ואלפרד היצ'קוק, ותרומתם למאבק הלאומי של בנות הברית, כדוגמאות לכך. כמובן שלצידם, החלו גם יוצרים אחרים לבחון את ההשלכות השליליות של המלחמה, באותם סרטים המוגדרים "אנטי-מלחמתיים". סרטים אלה הציגו את המלחמה כמעשה שאיננו הרואי או מרומם, ולא היה בכוונתם "לגייס" אף אחד למאבקם.

בכל זאת, מחשבה על הצהרתו של טריפו מציגה את המלכוד הטמון בסרטים אלה – למרות שהמלחמה מוצגת בהם ככוח הרסני, והם רצופים דימויים קשים ולעתים אף אלימים, הם עדיין מונעים בידי המנגנון והנרטיב הקולנועי המייצרים חיבור רגשי בין הצופה לבין הדמויות שמוקרנות מולו על המסך, בעיקר כשהן מצויות בסכנה, בסצנות אלימות וקשות. יתרה מכך, צופים רבים אף יעריכו וישתאו מעשייה קולנועית המדמה את שיגעון המלחמה. על כך עומד טריפו – הדימוי הקולנועי של המלחמה הוא, בראש ובראשונה, "ספקטקל" בפני עצמו. אם כך, איך ניתן להתמודד עם דימוי המלחמה, להציגה באופן שכן מצליח להתנגד ולחתור תחת אותו עונג ויזואלי שבמרכזו מוות והרס?

שני סרטים דוקומנטריים שנוצרו בשנים האחרונות מעלים אפשרויות כתשובות לשאלות אלה – **נוטורנו** (2020) של ג'יאנפרנקו רוזי, המתעד את השלכות המלחמות בדאעש עם תחילת קריסתו, במזרח התיכון; ו**הפלישה** (2024) של סרגיי לוזניצה, המציג את התמודדות העם האוקראיני עם



הפלישה הרוסית. במקום להישיר מבט אל המלחמה ושדה הקרב, שניהם בוחרים להביט פנימה אל העורף, ולבחון את השפעות המלחמה על חייהם של האזרחים. לפיכך, כדי להציג את השפעות המלחמה על החיים במהלכה, ארצה לבחון את האמצעים והפרקטיקות השונים שבהם כל אחד מהסרטים משתמש.

זמנים מתיים

זוהי שעת בוקר אפולולית, במגרש ריק מוצף במי גשם. קולות צעדי ריצה וצעקות במקצבם, הולכים וקרבים אך לא ממלאים את המסך. לפתע מופיעה כיתת חיילים, חולפת על פני המצלמה, ומתרחקת לעומק הפריים. בהמשך השוט, נכנסת כיתת חיילים נוספת, חולפת בצורה דומה מול הפריים, בעוד הקבוצה הקודמת כבר בחצי הדרך של הקפת המגרש. מצלמתו של רוזי עומדת סטטית ובוחנת את התרגול הצבאי הזה במשך שתי דקות, שבמהלכו חמש כיתות חיילים חודרות אל הפריים זו אחר זו וחולפות מולה. השוט אינו מספק כל מידע, על המיקום (רק כתובית הפתיחה שמופיעה לפניו מציגה שהסרט צולם במשך שלוש שנים בגבולות עיראק, כורדיסטן, סוריה ולבנון), וגם לא לגבי השייך הצבאי-משטרי של החיילים שאנו צופים בהם. למרות היעדר המידע הנרטיבי, שוט זה שפותח את נוסטרונו מכיל בתוכו את רוב רכיביו הרעיוניים והקולנועיים. הרכיב הראשון הוא הדימוי עצמו, הסרט מציג את החזרתיות הבלתי פוסקת של המאבקים המזוינים במזרח התיכון, והשפעותיה ההרסניות על האזור. הפריים והעמדתו מזכירים את ציורו של ואן גוך,¹ "מעגל האסירים", שצייר במהלך שהותו במוסד לחולי נפש. ההעמדה של הדמויות בציור מציגה את אותה מעגליות אבסורדית וקלסטרופובית של האסירים, שכל חירותם נלקחה מהם ונותר להם רק לנוע הלך וחזור במרחב צפוף.²

הרכיב השני הוא המימד הטמפורלי שרוזי מעניק לשוט הזה, ולשוטים רבים ושונים במהלכו. השוט הסטטי, שנמשך יותר מדקה וחצי, מאפיין את זרם "הקולנוע האיטי", שהפך לאחת התנועות הקולנועיות הבולטות של העשורים האחרונים. הקולנוע האיטי היה התפתחות סגנונית של הקולנוע המודרניסטי האירופי, שבעצמו הגיע כתגובה למלחמת העולם השנייה. ז'יל דלז הבחין בשינוי מהותי באופי הדימויים בקולנוע שקדם למלחמה, ובקולנוע שנוצר אחריה, בשני ספריו על הקולנוע, "דימוי התנועה" ו"דימוי הזמן".³ בספרים אלה תיאר דלז את המעבר של הקולנוע מדימויים המבוססים על תנועה לדימויים המבוססים על זמן, וכיצד פעולות על המסך המשיכו להתקיים, אבל החלו להיות משועבדות לזמן. פעולה זאת יצרה אצל הצופה את היכולת לחוות זמן ממשי, או כפי שדלז תיאר

¹ שמו המלא של הציור הוא "מעגל האסירים" (בעקבות דורה [Dore]), שכן הוא העתק של חריטה של האמן גוסטב דורה. במהלך שהותו במוסד לחולי נפש, פנה ואן גוך להעתקת יצירות שונות כדי להתמודד עם מחלתו. בחירתו של רוזי נראית מחושבת ביותר גם לאור הופעת מוסד לחולי נפש בהמשך הסרט.

² לא במקרה הציור נבחר לעטר את עטיפתו של הספר "לפקח ולהעניש" של מישל פוקו, והיווה רפרנס לשוט דומה בסרט **התפוז המכני** של קובריק (1972).

³ Deleuze, Gilles, *Cinema I: The Movement-Image*, trans. by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Athlone, 1986. *Cinema II: The Time-Image*, trans. by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Athlone, 1989.



זאת, "This is time, time itself... a direct time-image which gives change unchanging form"⁴. טענתו של דלז היא שהקולנוע לאחר מלחמת העולם השנייה הפסיק להתמקד בלספר סיפורים לחלק המודע בנפשו של הצופה, ושארף לפנות ולתקשר עם הלא-מודע ולבחון כיצד הוא מעבד זיכרונות, פנטזיות וחלומות. קו פרשת המים של מלחמת העולם השנייה והשוואה גרמה לכלל האמנויות, ולקולנוע בפרט, לנסות להתמודד עם הזוועות ועם הדימויים שנוצרו בעקבותן. את המאפיינים האלה הקולנוע האיטי שאף להקצין, דרך מה שניתן להגדיר כ"זמנים מתים", שוטים ארוכים שההתרחשות והדרמה בהם מינימלית. הזמנים המתים נועדו כדי להוריד את מגננתו של הצופה מהדרמה שבסרט וכן את ציפיותו לה. אם בקולנוע ההוליוודי המסחרי הצפייה היא פסיבית כשכל מטרתו של הסרט היא "לבדר" ו"לתפוס" את הצופה, הרי לקולנוע האיטי יש מוטיבציה אחרת. דרך המונטזוניה והקושי שהוא מנכיח, הקולנוע האיטי מייצר צופה פעיל ומעורב יותר בחוויה האמנותית שמולו.⁵ השימוש של רוזי במימד הטמפורלי מתאפיין באותם היבטים המזוהים עם הקולנוע האיטי – שוטים סטטיים וארוכים, זמנים מתים והיעדר קונפליקט סדור. רוזי משתמש במאפיינים האלה, אבל מייעל אותם בצורה חדשה ולמטרה מעט שונה.

הרעיון לצלם את **נוטורנו** נוצר לאחר שרוזי סיים את סרטו הקודם, **אש על המים** (2016). הסרט עקב אחר נער בן 12, יליד האי האיטלקי למפדוזה, שאליו הגיעו רבים מהפליטים מאפריקה והמזרח התיכון. העניין של רוזי במקורם של הפליטים ובמניעיהם לברוח ממולדתם, הוביל אותו בסרטו הבא לצאת למסע למזרח התיכון המדמם מכל עבר. כשהגיע רוזי לשם ונכח באזורי המלחמה מול דאעש בגבולות, הוא זיהה לא רק את הקרבות אלא גם את הרגעים המתים שנוצרו ביניהם. רוזי מספר שהוא ראה כיצד שדות הקרב והלחימות הדהדו פנימה, והשפיעו על כלל האזרחים, גם אלה שמרוחקים מאזורי הלחימה. לטענתו, נוצרה תחושה מחניקה שבה העתיד מושהה וממלא את ההווה בחרדה, בפחד ובאי־ודאות גורלית.⁶ לפיכך, מטרתו בנוטורנו הייתה להעביר את התחושות האלה, דרך פעפוע המלחמה, לחיי היום־יום.

רוזי עושה זאת דרך ריקון הסרט מדימויי שדה הקרב. למעט קולות יריות הנשמעים ברקע, לא מוצגת המלחמה באופן אקטיבי. לעומת זאת, הסרט מציג חיילים וחיילות בשגרתם – ישנים, אוכלים יחדיו או שומרים על המרחבים הפתוחים והריקים. הסרט מדגיש את ההמתנה, את אותם זמנים מתים שבהם החיילים והחיילות מחכים לאויב שלא ידוע מתי יגיע ומהיכן. גם כאשר החיילות יוצאות לפעילות מבצעית, מתגלים בפניהן בניינים ריקים. הסצנות המבטאות את הזמן המת נערמות אחת על השנייה, ומייצרות אצל הצופה מתח וציפייה שמשהו אכן חייב לקרות בסוף. כך קושר רוזי בין ציפיות החיילים

⁴ Deleuze, 1989, 17.

⁵ לדוגמה, טרקובסקי טען שאם מאריכים את משך הזמן של השוט, תחילה הצופה משתעמם. אם מאריכים אותו עוד, נוצר עניין, ואם מאריכים אותו עוד יותר, נוצרת איכות חדשה ואיתה התעניינות עמוקה (Sculpting in Time, p.6). ראו גם את ההקדמה העדכנית לספרו של פול שרדר (Schrader) – *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, 2018.

⁶ 'Notturmo' Director Gianfranco Rosi, On Filming "Shockwave" Of War in Middle East: "It Hits People Far, Far Away", Deadline. <https://deadline.com/2021/02/notturmo-gianfranco-rosi-neon-super-ltd-documentary-interview-news-1234702036/>



לאלה של הצופה, ומחדיר לתוך הריקנות של שדה הקרב את המתח של העתיד הלא נודע והזמן המושהה. דמויות נוספות בסרט, צידי דאעש והילד עלי שחובר אליהם, מתועדות גם הן באופן דומה של ציפייה, השתהות ופסיביות. גם כאשר אחד הציידים ועלי משתמשים בכלי נשק, הם עושים זאת כדי לצוד ציפורים. שום קונפליקט או תיעוד לחימה אינו מוצג.

לצד החיילים והציידים, רוזי פגש ותיעד אזרחים שמנסים להתמודד עם השכול והטראומה שחוו בעקבות המלחמה. לדוגמה, אחרי השוט הפותח של הסרט נראה בית סוהר נטוש של דאעש ובתוכו נשים המהלכות סהרוריות. רק לאחר שתי דקות שבהן אנו צופים בהן נעות במבנה כרוחות רפאים, מתגלה שאלה אימהות ששכלו את בניהם ומקוננות עליהם. אותם בנים הוחזקו כאסירים בידי דאעש והוצאו להורג באותו המבנה. מצבן הלימינלי של האימהות בין חיים למוות מקבל תוקף דרך אמונתן שהן מתקשרות עם הרוח של הבנים במקום שבו נרצחו. סיקוונס נוסף מציג כמה ילדים יזידיים, המתמודדים עם טראומות מרצח העם שביצעו בהם דאעש. בעזרת ציורים הם מתארים את הזוועות שראו וחוו, ומשתפים אותן עם המטפלת הרגשית שמנחה אותם. המורכבות בסיקוונס רבה – מצד אחד, הצגת הילדים והתמודדותם הישירה עם הטראומה היא נקודת השיא הרגשי בסרט; מצד שני, הציורים והסיפורים שלהם מאפשרים לרוזי להציג בסרט דימויי מלחמה שעברו תיווך, ומבלי באמת לבטא אותם כצילום המציאות עצמה. הציורים הילדותיים, יחד עם התיאור המילולי של מה שראו, ממלאים את החלל של ייצוגי המלחמה, בעוד בפועל רוזי בוחר להותירה מחוץ לפריים. חיילי דאעש אשר ככלל נעדרים מייצוג בסרט, מופיעים בסיקוונס יחידים וגם בו הם כבר מופשטים מכוחם הצבאי ומיכולתם להפעיל אלימות. הם מצולמים במדי אסירים כתומים כשהם מוחזקים במתקן מעצר של הצבא האמריקאי. המעבר החד מסיפורי הזוועות של הילדים לעצורים שהצגתם חותרת תחת הדימוי המאיים שלהם, מחזק את תחושת הבנאליות והשרירותיות שבה דאעש משתמשים בכוחם כדי להרע. הזוועות שסופרו והוצגו בידי הילדים מקבלות פנים, ואיתן הפער בין מה שדאעש חולל להם לבין פעיליו האסורים, חסרי המעש, שכל יום שלהם דומה לקודמו.

הבחירה של רוזי למקם את שיא הרגש של הסרט בסצנת ציורי הילדים דווקא בנקודת האמצע, מעוררת תהייה. מבט-על במסלולו הנרטיבי של הסרט מראה כי הסצנות המבטאות התמודדות ישירה עם הטראומה המלחמתית ממוקמות בתחילת הסרט (המקוננות), או בסופו (אם המבצעת עם דאעש משא ומתן המתגלה לנו דרך התכתבות וטסאפ שוברת לב עם בתה החטופה). רוב הקולנוע האיטי בנוי על בניית המתח דרך השהיית הזמן, שמגיע לשיא לקראת סוף הסרט. אז הרגש העצור מתפרץ ומוביל את הצופה לחוות חווית התעלות – רוחנית, דתית או רגשית. לעומת זאת, **נוטורנו** מייצר חוויה רגשית אחרת לחלוטין. במקום להוביל את הצופה אל עבר שיא רגשי, שבירת המונוטוניות של השגרה על ידי סצנות הטראומה מייצרת הקבלה לתחושת החיים במדינות אלה – שבהן השגרה הבנאלית והשקטה לפתע נפרצת באירועים טראומטיים ואלימים. כפי שאחד הילדים מספר, פעילי דאעש הגיחו משום מקום והחלו לטבוח בהם. הבנייה הטמפורלית של **נוטורנו** מדמה חוויה קולנועית דומה לכך, שבה המציאות האיטית נפערת וחוזרת לסורה.



גם השפה הוויזואלית של רוזי תואמת לכך. הוא מצלם את כל הסרט באור נמוך, מה שמקנה לכל הסרט תחושה של התרחשות לילית לא נגמרת. גם כאשר הסצנות מצולמות באור יום, רוזי מעמיד את דמויותיו באופן שגורם להן להראות כצלליות. רק כאשר הן מתמודדות ישירות מול הטראומה הן מוארות וניתן לזהות את פניהן. כך מצולמים למשל המקננות והילדים היזידיים. הדוגמה הבולטת ביותר למשחק הצללים של רוזי היא סיקוונס המצולם במוסד לחולי נפש. שם רוזי מתעד קבוצת תיאטרון של מאושפזים המעלים מחזה על המלחמה, כחלק מפעילויות התרפיה והתרבות של המוסד. כל עוד "השחקנים" עומדים על הבמה, תאורת הבמה מאירה אותם ואת העיבוד התיאטראלי שהם מציעים למלחמה. אך מחוץ לאולם החזרות, כשהם נמצאים במרחב המוסד, הם מוצגים בצלליות, קפואים וחסרי פנים. האפלוליות הזאת מקבילה לתחושת העתיד המושהה, ולהווייתן של הדמויות כרוחות וצללים, ללא כיוון או מטרה. כך רוזי מצליח לדמות את תחושת החיים במלחמה ואת השפעותיה על אזרחים וחיילים, מבלי להציגה במפורש, אלא רק דרך אמצעי הקולנוע לרשותו.

ריטואלי חיים, שגרת המלחמה

הפלישה, סרטו של סרגיי לוזניצה אינו מתעניין בשדה הקרב, אלא מבקש לבחון כיצד העם האוקראיני מתפקד במציאות היום-יומית שלו הרחק מהמקום שבו המלחמה והשגרה נפגשות – בחזית. להבדיל מסרטים אחרים שהתמקדו במלחמת אוקראינה-רוסיה, כמו למשל זוכה האוסקר **20 ימים במריופול** (מֶסְטִיסֶלֶב צ'רְנוֹב, 2023) שמתעד את קו החזית, לוזניצה מתמקד בעורף של אוקראינה ובוחן את השפעות המלחמה על חיי השגרה. בהיבט זה, לוזניצה מהדהד את נוטרנו של רוזי.

כמו רוזי, גם לוזניצה מבקש לחתור תחת הדימויים הקולנועיים הצפויים של תופת המלחמה. הסרט נפתח עם סיקוונס ארוך של לוויית לוחמים המלווה בטקס דתי ומשתתפים אזרחיים רבים. האזרחי, הדתי והצבאי כולם מקופלים יחדיו ומתנהלים כמקשה אחת. היבט זה יחזור על עצמו במהלך כל הסרט, כשהוא מציג תיעודים של חתונות ולוויות, שיעורים בבתי ספר, טיפולים בבתי חולים, חלוקת מזון וטקסים דתיים. הסצנה הכי קרובה לשדה הקרב בסרט מציגה מספר חיילים מתאמנים ולומדים כיצד לירות בנשק ותו לא. התיעודים שבסרט צולמו במשך שנתיים בידי צוותי צילום שונים ברחבי אוקראינה, ואותם ערך לוזניצה (שלא היה נוכח בעת צילומם), ביחד עם העורך שלו דניאליוס קוקנאוסקיס. היבט זה מאפיין וממשיך את סרטיו התיעודיים הקודמים של לוזניצה, שרובם נוצרו מקטעי ארכיון. אבל השוני הוא במיידיות ובעכשוויות של **הפלישה**. כך בתהליך העריכה, השניים הצליחו לרקום פסיפס מיוחד שמציג את האבסורד שנוכח במציאות בצל המלחמה הנוכחית.

לעומת הקולנוע האיטי של **נוטרנו**, **הפלישה** פועל בטמפורליות קולנועית שונה. הצילום, אורך השוטים, וקצב העריכה אינם בולטים וקיצוניים בשימושם לעומת סרטו של רוזי. דרך ההתמקדות במציאות היומית על כל גווניה השונים, ועודפות הדימויים האלה במשך 146 הדקות של הסרט, ניתן לראות כיצד גם הוא מבקש להציג את אותו הווה מושהה ועתיד עלום שנוצרו בעקבות המלחמה.



ואולם, להבדיל מתחושות המחנק ואי-הוודאות שאופפות את המזרח התיכון (שבה לא תמיד ידוע מהיכן יגיעו הסכנה או האויב), החיים באוקראינה פועלים אחרת. גבולות המאבק וכוחות האויב ברורים, ולכן הפער בין החזית לבין העורף מקבל ביטוי שונה במהותו וחוויתו. היבט זה מודגש בסרטו של לוזניצה דרך העריכה והטמפורליות – המעברים החדים בין שמחה וחיים לבין עצב ומוות במציאות האוקראינית. הדוגמאות לכך רבות: זמן קצר לאחר הלוויה שנראית בתחילת הסרט, מצולמת חתונה, כעוד ריטואל חיים, הממשיכים הלאה בכוח אינרציה בלתי ניתן לבלימה. בעוד שהכלה נראית כיתר הכלות, החתן הוא חייל לבוש מדי צבא. זהו ייצוג הממחיש את אי-יכולת ההפרדה בין הצבאי לאזרחי, בין מחזורי החיים האישיים לשעון הפוליטי הציבורי. כיצד הייתה נראית החתונה – שניתן לספור את כמות המוזמנים בה על שתי כפות ידיים – לפני המלחמה? מה צופן גורלם של הזוג הזה, שאינו צופן לזוג אזרחים שגרתי בכלולותיו? מהשמחה של החתונה הסרט עובר להלוויית חייל (אחר). המטוטלת הזו ממשיכה: סצנה שבה נשים צעירות לומדות לירות בנשק מתחלפת בסיקוונס שבו נראות אמהות צעירות שעתה ילדו. כל אחת דואגת לעתיד המולדת בדרכה, אך יותר מכול, נוכחותן מדגישה את הפער והנזילות בין האישי והלאומי, בין האושר של תחילת החיים לבין המאבק על המשכם.

בספרה *Nothing Happens*, מציגה איוון מרגליס את האופן שבו הנאו-ריאליזם הדגיש את היעדר פערים דרמטיים בין אירועים מז'וריים ומינוריים, כשהם מקבילים בין היומיומי (mundane) לדרמטי.⁷ לטענתה, "History needs to go beneath the surface of political events. The analyses of a history developing in a slow-paced rhythm, as well as the careful study of the fabric of the everyday life become the material for a New History".⁸ דווקא בחינה איטית יותר של קצב ההיסטוריה ומתן מבט לאירועים "מינוריים" יותר, יכולה להציג תמונת מצב היסטורית עשירה ומורכבת יותר. זאת היא העמדה האמנותית והפוליטית של הסרט – לוזניצה אינו מבקש ליצור מסמך האשמה כנגד רוסיה או לבחון את הפוליטיקה של המלחמה עצמה.⁹ דרך הבחינה הקפדנית והממושכת של מציאות המלחמה על כל רבדיה, הוא מבקש להאיר על מצבה של אומה במלחמה, על התרבות האוקראינית, על הישרדותה והמשך קיומה. רוב הסרט מציג את הקהילתיות והאחדות שמניעות את האוקראינים יחדיו, ומאחדות אותם במטרתם המשותפת. בשל כך, מתקיים פער בין כמות החיילים הנוכחים ומוצגים בסרט, לעומת היעדר תיעודי לחימה בפועל. הצבאי והמלחמתי לחלל למציאות עד לכדי אי-הפרדה ביניהם. יש חסרונות בבחירות האמנויות האלה של הסרט, כמו מבחינה ההפקתית ועריכתית. לא כל החלקים שווים בכוחם הדרמטי או בעשייתן התיעודית, ונוצאת תחושה

⁷ Margulies, Ivone, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Duke University Press, 1996, p. 23.

⁸ Ibid, p. 25.

⁹ לוזניצה אף מבקר בפומבי ובסרט את רעיון החרם התרבותי על אומה אויבת, תוקפנית ככל שתהיה. הוא מבהיר זאת בסיקוונס שבו מתועדים איסוף, העמסה והשמדה של ספרים ממיטב הקלאסיקה הרוסית. זו הגחכה של הניסיון לנקום ברוסים באמצעות השמטה של ההישגים התרבותיים ההיסטוריים שלה. כאמור: השמדת הספרים המקומית לא תבטל את פאר התרבות הרוסית לדורותיה, ואנו, בני התרבות, אף לא אמורים לחתור לכך. <https://www.vulture.com/2022/04/sergei-loznitsa-on-the-absurd-boycott-of-russian-films.html>



של הישאבות ואז התנתקות מהסרט. תחושה זו מקבילה לחוויית המציאות האוקראינית כפי שלוזניצה ראה בחומרים שמולו.

סיקוונס הסיום של הסרט מייצר סגירת מעגל, כשהוא מציג טקס לאומי ונאום של נשיא אוקראינה, וולודימיר זלנסקי. הנשיא מדבר על אחדות העם, ואנו רואים את הפעולות הטקסיות של החיילים מול בית הנשיא, המהדהדות את אלה הדתיות שנראו בהלוויות בתחילת הסרט. לאחר מכן הסרט מציג מודעות אבל של חיילים וחיילות רבים ורבות שנהרגו במהלך המלחמה. במהלך הסרט אנו נחשפים לאט לכמות הרבה של המודעות האלה, וצופים במשפחות שחולפות על ידן ומביטות בהן. הסיקוונס מסתיים בהצגה של המרחב הציבורי בקייב, שבו טנקים ישנים, דגלים ותמונות של חללים מוצבים כחלק מנוף העיר. ייחודו של הסיקוונס מצוי בנוסף באופן שבו הוא מקשר בין חלקיו – המעבר מהטקסיות הלאומית והחיילים החיים בו אל מודעות האבל, ומשם אל בחינת האבל והזיכרון הלאומי. הסרט שוב קושר בין החיים והמוות, בין האישי והלאומי, בין המלחמתי ליום-יומי. אך הסצנה האחרונה דורשת התעמקות. דרך המיצג הציבורי ובחינת השפעתו על האזרחים – שנעים בין בכי לבין תיעוד במצלמות הטלפונים. הצבת הטנקים ברחובות הראשיים של העיר, והשוטטות של האנשים ביניהם, מעלות תהייה על אופן זיכרון המלחמה והנצחתה, על האדרת הצבאיות ועל מיקומה בתוך השגרה – פרקטיקה להטמעת האידיאולוגיה של החיים לצד החרב והקרבת העצמי עבור המדינה. האם יש חשיבות ומהות למיצגים אלה בתוך השגרה שממשיכה להתקיים כרגיל? האם הם מסוגלים להעביר את חוויית המלחמה ותוצאותיה למי שלא היו בעצמם בשדה הקרב? במידה מסוימת, סרטיהם של רוזי ולוזניצה מראים בדרכם הייחודית כיצד המלחמה בחזית והחיים בעורף זולגים אחד לתחומי השני עד כי כמעט שלא ניתן להפרידם. בסופו של דבר, כולם הם חלק משדה הקרב.

כשעל הקולנוע התיעודי להתמודד עם שאלות המוסר ובחינת הדימויים הנוצרים כיום בשדה הקרב בזמן אמת (כפי שנוצרו ב-7 באוקטובר עם מצלמות הגו-פרו); כשתיעודי מלחמות ושדות קרב הופכים להיות מעין פורנו-מלחמתי המועבר באופן מיידי ברשתות; כשהקולנוע המלחמתי עסוק יותר בלהאדיר את המלחמה, לבצע הסברה או להציג עמדה מגויסת מאשר לבחון את מורכבת פני השטח – בזמנים אלה עומדים סרטיהם של רוזי ולוזניצה כאבני דרך חשובות. הקולנוע של רוזי ולוזניצה – כמייצג של הקולנוע האיטי שצמח מתוך התנגדות לשצף הדימויים ומהירות העולם הגלובלי-קפיטליסטי – משכיל להאיר את האופן המורכב שבו המלחמה והשפעותיה נחוות מבלי להידרדר להצגת זילות המצב האנושי במלחמה ומבלי להשתמש שוב ושוב בדימויים שהפכו לנחלת הכלל בעולם הדיגיטלי העכשווי. כשהמציאות המקומית שלנו, בה גבולות הצבאי והאזרחי מיטשטשים קבע, בדומה לייצוג המציאות ב**נוטורנו** ו**בהפלישה**, אולי זו אפשרות לנסות לחפש מזור לפצע. אולי נוכל לתבוע התנגדות לדימויי המלחמה, ולפרש את המורכבות הפוליטית של ישראל והמזרח התיכון דווקא דרך דימוי קולנועי, איטי ויומיומי שלה.