

על הביוגרפיה הפתוחה של חומרי גלם:

קריאה ב"מכתב לדויד"

אפרת ברגר

אפקט של פילם ישן בשחור-לבן. שולי הפריים אכולים. שני נערים, תאומים זהים, מתחבאים על גג מבנה, מביטים מטה בציפייה דרוכה ואז זורקים מקלות במעשה קונדס. צעקה מלמטה: "הלו!". הם חושפים את עצמם וכולם מתפקעים מצחוק. רגע של אושר. הם רצים על דשא חשוף, עוקרים שלט של הקיבוץ. ונדליזם בטוח של נעורים מוגנים. אחד האחים מביט בעצמו עושה טריק, בסרטון שרץ על מסך המחשב: לוקח שכטה מנרגילה, ואז מנפח מסטיק עם העשן, לבלון גדול. בלון המסטיק מתפוצץ ועננת עשן מתערבלת באוויר. "זה אני", הוא אומר. "זה לא אח שלי".

הסיקוונס הזה, **ממכתב לדויד** של תום שובל (2025), יכול היה להיות משובת נעורים תמימה. הוא יכול היה גם להצחיק בקונטקסט פרטי של הקרנת חברים, או אפילו להישאר על רצפת חדר עריכה בהקשר אחר – מתויג כדימוי יום-יומי סתמי וחסר משמעות. אבל הוא שבר לנו את הלב בהינתן ההקשרים הקוגניטיביים, הרגשיים והטמפורליים שבהם היינו נתונים כצופים במציאות ההפכפכה של 2025. בעת הקרנת בכורת הסרט בברלינאלה בפברואר 2025, דויד עדיין היה חטוף בעזה. פיסת המציאות שטרפה את הקלפים עשור מאוחר יותר, הפכה תיעוד של תאומים זהים מניר עוז, המסתובבים בקיבוץ וחווים רגע טהור של נעורים, למסמך ארכיוני חשוב. המבנים מאחור, האנשים שחולפים ברקע ומחייכים. כל אחד מהם מעלה שאלה – מה עלה בגורלו?

החומרים האלה מגיעים ממצלמת מיני די.וי. קטנה, שנתנה ההפקה לדויד ואיתן קוניו במהלך צילומי הנוער (2013). שני האחים, שלוהקו לסרט אף שאינם שחקנים, גילמו בו אחים תאומים שכדי להציל את משפחתם מחוב כלכלי, מבצעים חטיפה נואשת של בחורה, בתקווה לפדות אותה בכופר. בסרט, שובל רצה לחקור את נבכי ה"אחאות". הסימביוזה שנוצרת בין שתי ישויות דומות אך שונות, שמהדהדות זו את זו, ולא מסוגלות להיפרד. מתוך זוגות אחים רבים שראה בתהליך הליהוק, בלטו איתן ודויד בקשר ביניהם. המצלמות ניתנו להם כחלק מאסטרטגיית היח"צ של הסרט, וגם כרעיון מתודולוגי לתרגל קולנועית את ה-non-actors שהם היו. המטרה הייתה לתעד את החיים שלהם מאחורי הקלעים. בסופו של דבר, לא נעשה שימוש בחומרים והם נדחקו לאחור, נשכחו בארון צדדי בחברת ההפקה. אחרי ה-7 באוקטובר, יותר מעשר שנים אחרי, שובל מצא את הקלטות וצפה בהן. הוא גילה שמה שבזמנו היה בעל ערך זניח, הוא היום מסמך ארכיוני מצמרר.

מה הופך את גוף התיעוד הזה, שעשור קודם נחשב יום-יומי וטריוויאלי, לטעון ועוצמתי כל כך? לעיתים נדמה כי חומרי גלם קולנועיים נתפסים כאפקטיביים מעצם תוכנם: נושאים, מושאים ומצבים רגשיים שמפעילים את הצופה כבר ברגע הצפייה בהם. **מכתב לדויד** הוא דוגמה למחשבה הפוכה – שם חומרי הגלם לכשעצמם משוללי ערך, ויש צורך במבט שלנו כדי להעניק להם אותו. המבט הזה מגלם בתוכו ידע וחוויה אנושית המקופלת בנקודת זמן מסוימת, שאותה אנו משליכים על החומר המצולם, ובכך מעניקים לו משמעות.

פסולת של סרט אחד הוא אוצר באחר

חומרי גלם שהושלכו אל "רצפת חדר העריכה" מצויים במעין לימבו. הם הגיעו לשם משום שהוגדרו כרעש, כהפרעה לעמוד השדרה הנרטיבי של סרט בהתהוות. במקרה של **מכתב לדוד**, ההקלטות הללו נדחקו לשוליים משום שהחומרים מראש נתפסו כצילומי "אחורי קלעים" ולא נועדו להיכלל בו, ולבסוף גם לא נמצא להם שימוש באסטרטגיית ההפצה. ובכל זאת, עצם גלגולם לסרט אחר מראה שהביוגרפיה שלהם נותרה פתוחה.

נזילות זו – האופן שבו חומרי גלם משתנים מבעלי ערך דרמטורגי למשוללי ערך וההפך – נשענת על ההבנה שפסולת אינה קטגוריה קבועה, אלא מצב צבירה בחייו של אובייקט.¹ מה שנכון לגבי זוג נעליים בליות, או אוסף מגזינים משנות התשעים המסודרים בשורה על גדר האבן מחוץ לבית וממתינים למישהו שיאסוף אותם, נכון גם לגבי חומרי גלם קולנועיים. עצם הנחתם על גדר האבן, ולא בתוך הפח הסמוך לה, מעידה על כך שמי שהניח אותם האמין שעדיין טמון בהם ערך פוטנציאלי.²

יהיה מעניין לדון ברעיון הזה לצד *Cameraperson* (2016). הסרט נעשה על ידי קירסטן ג'ונסון, צלמת קולנוע דוקומנטרי שבמשך כשני עשורים לקחה חלק בצילומם של סרטים רבים, המזוהים כ"חשובים" או כבדי משקל. בין מושאי התייעוד של אותם סרטים נמנים רצח העם בדרכו, תנועת השלום הנשית להפסקת מלחמת האזרחים בליבריה, שומר הראש לשעבר של בן-לאדן ואדוארד סנודן. את *Cameraperson* – סרט אסופה (compilation) המורכב מרצף של שטים פרגמנטריים, שאינם מחוברים זה לזה בקוהרנטיות סיפורית או לכידות של זמן או מקום – ערכה ג'ונסון מתוך שאריות של חומרי גלם שנותרו על רצפות חדרי העריכה של כ-25 סרטים שונים.

הצפייה הראשונה שלי בסרט הותירה אותי מבולבלת. ניסיתי לתור אחר אותו עמוד השדרה הנרטיבי שאני רגילה לו מסרטים אחרים, ולחבר שוט אל שוט לסיפור קוהרנטי, אך ללא הצלחה. הסרט לכל אורכו זורק את הצופה אל רגעים ומקומות שאין ביניהם קשר. לידת תינוק בליבריה; נהג מונית פקיסטני מנקה את השמשה של הרכב; גוש שלג כבד מחליק מבעד לחלונה של ג'ונסון בזמן שהיא מצלמת סצנה; אישה חופנת ידיה בגיגית של חמוציות טריות. רגעים יום-יומיים, אנטי-דרמטיים, שהצטברו בשולי הסרטים החשובים שצילמה, ולא נכנסו אליהם בסופו של דבר.

רק בצפייה השנייה בסרט הבנתי שעליי לסובב את מערכת היחסים האינדקסאלית³ כדי להבין אותו – להתבונן מהדימוי אחורה אל העדשה שתופסת אותו ואל הצלמת שעומדת מאחוריה. הדימוי המצולם מצביע במהופך על כך שג'ונסון ומצלמתה נכחו בכל המקומות שלעיל. רעיון זה מציע פרשנות שאינה קוראת את התוכן המצולם כמוליך נרטיבי, אלא את פעולת הצטברות הדימויים לכשעצמה, דרך המבט של הצופה.⁴ התובנות שעולות בצפייה הן לא תוצר של ההקשרים שנוצרים על המסך, אלא אלה שבראשם של הצופים, עם השאלה איזה מן אדם מתהווה כשמצטברים בזיכרונו כל הדימויים האלה.

בדומה לכך, **מכתב לדוד** מציע גם כן פרשנות מעניינת להצטברות חומרי הגלם, הממוקמים בשכבות זמן ותודעה שונות. כל רגע שבו מצולם דויד כנער, מקלף תפוז עם אביו בפרדס, מציג באגביות את

¹ Appadurai, Arjun, ed. *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press, 1988.

² Strasser, Susan. *Waste and want: A social history of trash*. Macmillan, 2000.

³ אינדקס – דבר המצביע על דבר אחר. הקשר בין האינדקס לאובייקט שהוא מציין הוא קשר טבעי, זיקה ישירה בין

המסמן למסומן. על האינדקס באנציקלופדיה של הרעיונות: [/https://haraayonot.com/idea/indexiconsymbol](https://haraayonot.com/idea/indexiconsymbol)

⁴ Wees, William Charles. *Recycled images: the art and politics of found footage films*. Anthology Film Archives, 1993.

הממ"ד בביתו או מבקר את שירי ביבס⁵ בגן ילדים שבו היא עבדה, מצביע באופן חד על חוויה חיצונית בזמן, לאותו רגע ספציפי (הממוקם בשכבת הזמן הראשונה של הסרט). המציאות שבה נתון הצופה עצמו, והידע שלו על העתיד של אותן דמויות הם שכבות טמפורליות המהוות חלק בלתי נפרד מהאופן בו חווים את הצפייה. כל סרט תיעודי עובר פרשנות דרך נקודת הזמן במציאות שמתוכה הוא נצפה, אולם המידע שהמציאות העכשווית, המשתנה בקיצוניות, מספקת לנו על הסרט הזה, פועל כמעט כמו נבואה מתגשמת על גורלן של הדמויות. העיניים שלנו רואות והתודעה שלנו מפרשת במקביל שני מהלכים: שמחה פשוטה של דויד ואיתן ברגעים יום-יומיים, ואת ההתאינות הברוטלית של כל אלה עכשיו. שתי נקודות המבט האלה הן כשני קוטבי מגנט שמנסים להיצמד ללא הצלחה. הן יוצרות רווח טעון ובלתי ניתן ליישוב. קצר בלב.

האם אפשר לצפות מבלי להיפצע

יודוי כן: נמנעתי לצפות במכתב לדויד עד שהסתיימה המלחמה. ולא רק בו. חיכיתי לרגע שהכל ייחפך ל"היסטוריה" ואוכל ללמוד הכול כ"תם ונשלם". ועכשיו, כששכבת זמן ותודעה שלי שית חדרה לחוויית הצפייה, ואני צופה במכתב לדויד מתוך עיני ה"עתיד" – האם אומנם הפכה הצפייה קלה יותר? אם המבט שלנו והידע הטמפורלי שהוא נושא הוא מה שנותן לחומרים את כוחם, מה זה עושה לסרט ולזמן הצפייה בו? כיצד משתנה הביוגרפיה של חומרי הגלם לו אנחנו צופים בהם בזמן עבר, אף שצולמו רק ב-2013; בזמן הווה, כשדויד ואריאל אחיו עוד חטופים בעזה; או בזמן "עתיד" – עכשיו, בתחילת 2026, עם הסוף המחודש שמצולם עם חזרתו של דויד? האם אכן הזמן ש"אחרי" – זמן ה"פוסט" (post) – יש בו כדי לעמעם את חרדת הצפייה שהרגשתי, ולהעניק מעין השעיית הספק שמקהה את כאב הצפייה בידיעה שבסופה מחכה לנו קתרזיס?⁶

אני מנסה לחפש בתוכי עם פנס, באשמה מסוימת, איזו הקלה בדיוק חיפשתי, והאם עכשיו מצאתי אותה, בעודי נזכרת בכותבים אחרים שעסקו בשאלת ה"פוסט". אן לורה סטולר⁷ על פוסט-קולוניאליזם, ג'ודית הרמן⁸ על פוסט-טראומה. שתיהן יוצאות בדרכן נגד המחשבה שה"פוסט" הזה נמצא על איזשהו ציר זמן לינארי, שבו לאירוע הטראומטי יש התחלה וסוף מוגדרים, ואחריו, עתיד חלק. ובאמת, לא צריך קורפוס תאורטי כדי להסביר לנו את זה. לאחר שנגמרה המלחמה והלב שמח, חווה קתרזיס ולבסוף חזר לשגרה – מה נשאר שם בתוכנו?

הנרטיב הכוזב שחלחל לשיח הציבורי של אירוע תחום בזמן, שהתחיל והסתיים כלא היה, מרמז שכמו ניסו לבצע בנו מחיקת זיכרון נקודתית, שהגוף מנסה בכל הכוח להתנגד אליה ולומר את מה שסטולר והרמן אומרות – אין "פוסט". זה אירוע מתמשך, שהפך לשגרה. המלחמה הממושכת ושגרת הדאגה

⁵ שירי ביבס, תושבת קיבוץ ניר עוז, שנחטפה ב-7 באוקטובר 2023 עם שני ילדיה, ונרצחה עימם במהלך השבי. שירי, אריאל וכפיר ז"ל הובאו למנוחות ב-26 בפברואר 2025.

⁶ השעיית הספק מרצון היא ההסכמה הזמנית של הצופה להניח בצד את הביקורת והריאליזם, ולקבל את חוקי העולם הבדיוני כדי לאפשר חוויה אסתטית רגשית ומשמעותית של היצירה. המונח נטבע בידי סמואל טיילור קולרידג' בראשית המאה ה-19.

⁷ Stoler, Ann Laura. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

⁸ Herman, Judith L. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence - from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books, 1992.

מורטת העצבים הולידה תוצרים חדשים, גרורות שמשלחות להווה ולעתיד וממשיכות לפעול, בנו ובחוף. אנחנו מקביל גם בהפסקת אש וגם במלחמה. החטופים בתודעה שלנו חזרו, אבל הם גם עדיין שם.

כך היא הצפייה ב**מכתב לדויד**, חוויית פצע מצולק, כאב פנטום בלתי מוסבר. כמו איברי רפאים או אובייקטים שלמרות השתנותם או היעלמותם, הם ממשיכים להדהד בנו את הזיכרון והחווייה המוחשית שלהם מהעבר. אנחנו מכירים את המבט רב־הטמפורליות הזה, בכל צפייה בארכיון השואה. החומרים האלה לא לכודים בשנות ה־40 של המאה העשרים, אלא ממשיכים לעבוד, להשיק לאירועים חדשים, לפעול ולהפעיל אותנו בהווה. הם הופכים מרגע נטוע בזמן לאובייקטים ארכיוניים שה"ביוגרפיה" הפתוחה שלהם כמעט ניתנת לפרשנות כלכלית – ערכם הולך ויורד ויש בהם סחר חליפין – ומשמעותם מתחזקת או נחלשת, ככל ששכבות זמן נוספות עליהן.

דוגמה נוספת היא סצנת החטיפה **מהנוער**. כשתום שובל עשה את הסרט, לחטיפה לא היה את הקונטקסט שיש לה היום. ישראל הייתה שונה מזו שאנחנו חיים בה, והסצנה נצפתה, אף אם נשאה בתוכה שכבות משמעות שמהדהדות את הגבריות הישראלית והאלימות שמותיר בנו הכיבוש, באופן פתוח יותר: כמנוע עלילתי שיכול להזכיר סרטי אימה אמריקאיים, כנרטיב שאיפשר אף ליהנות מהאינטנסיביות הדרמטית שלו. היום, יש לה לסצנה הזו ערוץ תודעתי סלול וישיר אל אירועי ה־7 באוקטובר, וקשה לחלץ אותה משם.

סצנת החטיפה הזו מצוטטת ב**מכתב לדויד**, לצד תיעוד השחקנים בחדר החזרות: מזרנים פזורים על הרצפה. דויד ואיתן מנסים ללפות את השחקנית גיטה אמלי, שמגלמת את החטופה, כשהיא מפצירה בהם שהם לא עושים את זה מכל הלב. הם מנסים שוב, מתקשים לחלץ מעצמם את עוצמת האלימות הנדרשת כדי שהסצנה "תצטלם טוב". הכוריאוגרפיה של האלימות מתגברת, ה"חטופה" צורחת מכל הלב. כולם צוחקים בהקלה, מבולבלים מהמעמד שבו כוח בדוי הופך לממשי. ברור לכולם שזו רק סימולציה למעשה שרחוק מהם שנות אור, שמאפשר להם ליהנות ממנה, להפוך אותה לרצף של תנועות שאין עליהן את משקל המשמעות.

הם נועלים את אמלי בחדר חשוך תת־קרקעי דמוי מנהרה. היום, עשור אחרי, קשה הרבה יותר לצפות בזה. הסצנה הזו שבה דויד מגלם חוטף, ספוגה בשאלה האם הוא חווה על בשרו במציאות את אותה הפעלת הכוח שהפנה הוא כשחקן לחטופה בסרט עלילתי. היא מעלה שאלה על האלימות שטמונה בנו, שאנחנו מיישמים אחד על השני, פעם במשחק ופעם במציאות. בסרט שובל מדבר על התאומות שיש בין המציאות והקולנוע, שמשקפים אחד את השני וקוראים תיגר זה על זה. אנחנו רגילים שהמציאות היא זו שמכוונת את הקולנוע. פה הסרט כמו חזה את העתיד. הצפייה שלנו היא שוב זו שמוליכה את משמעות הסרט, ולא להפך.

גוף שני נוכח, גוף ראשון נעדר

נחזור אל הסצנה שהזכרתי בהתחלה. דויד הנער מנפח את בלון המסטיק בנשיפת עשן לתוכו, ומפוצץ אותו. "זה אני, זה לא אח שלי". כך מגיב דויד לדיומו, כשהוא צופה בעצמו על מסך המחשב, אז, לפני עשור. שובל מריץ בסרט את הקטע הזה שוב ושוב, עד שהרגע כמעט מאבד משמעות, עובר הפשטה. גם כאן, כמו בסצנת החטיפה, הסרט מעלה שאלות על הכוריאוגרפיה שמכילים רגעים מיתיים, אם מפשיטים אותם מהקשר.

בסצנה הבאה שובל מחייה את הדימוי הזה, הפעם עם תאומו הנוכח של דויד. הוא מושיב את איתן מול מצלמה ומבקש ממנו לשחזר את המחווה של בלון המסטיק. הפעם הפנים כבר לא צעירות. הן חרושות קמטים. כל רגע בפירוק של הפעולה הזו הופך לדימוי עצמאי: נוזל הנרגילה המבעבע בשאיפה, המסטיק מתנפח לאיטו מתמלא בעשן, איתן לא ממצמץ, מבט אינטנסיבי, המסטיק ממשיך להתנפח. הטקסטורה המתוחה של הבלון. עשן מתחיל לעלות ממנו טרם הפיצוץ, כמו מתאייד בעודו שלם. סלסולי עשן בהיר על רקע שחור. דבר שהיה ואיננו. כמה אינטנסיבי הרגע הזה הופך להיות. כמו "24 Hours Psycho" (1993), של דאגלאס גורדון, שמתח את פסיכו של היצ'קוק ל-24 שעות שלמות.⁹ כל תנועה מקבלת משקל חדש. הצעקה הופכת לאירוע מתמשך, נחלשת כפעולה אך מתחזקת פנומנולוגית כרגע שנמתח ומסרב להיגמר.

מה שמעניין בסצנת המסטיק הוא שהיא לא שחזור של רגע דרמטי אלא העתקה של מחווה יום-יומית, פעולה שהיא חלק מההביטוס¹⁰ של נער ישראלי – מנח הגוף, נרגילה, מסטיק, היישרת מבט. אם הכוח של הרגע הזה בחומר המקורי הוא היום-יומיות שלו וההתנהגות הטבעית והבלתי מודעת,⁷ הרי שובל הבמאי עושה את הפעולה ההפוכה: הוא מבודד את תנועת ניפוח הבלון ומניח אותה בתוך חדר צילום, מפנה אליה זרקור. הגוף הופך אנדרטה. הוא בעצמו הזיכרון והמשמעות.

הרעיון המוקדם של שובל בהנוער – לחקור את הקשר בין שני אחים כבבואה מתעתעת זה של זה – משוחזר שוב במכתב לדויד, הפעם לא בפיקשן אלא בחיים עצמם. איתן מדבר בסרט על הקושי שבהיותו דומה כל כך לאחיו, אחרי החטיפה. הוא יושב בארוחות משפחתיות עם אשתו של דויד וילדיו, והוא מעין רוח רפאים נוכחת-נפקדת של דויד. גוף שמגלם שוב ושוב את זה שחסר. בסצנה נוספת ואמיצה, שובל משתמש בדמיון הפיזי ביניהם כדי לשחזר את מאורעות ה-7 באוקטובר עצמו. איתן מגלם את דויד ברגעי החטיפה כפי שהם חרוטים בתודעה שלו ושל שרון אשתו של דויד: ההתחבאות מהמחבל, אחיזת בקבוק היין, ההליכה בשביל היישוב. החוזק של הסצנות האלה הוא בכך שהן לא משמשות רק אילוסטרציה למה שבלתי ניתן לתיעוד, אלא יוצרות יצור כלאיים שמבטא את הטראומה המשפחתית המורכבת, שבה איתן חווה את עצמו בו זמנית כהוא עצמו, ובעל כורחו דרך עיני הסביבה – כאחיו.

בסוף הסרט שובל בוחר לחזור אל שוט הסיום של הנוער: שני האחים מתחבקים, כשאחד מבקש להיחלץ מן האחיזה והאחר מסרב להרפות. החיבוק מתערער והופך למאבק, המאבק קורס לבכי, ושתי הישויות נותרות כרוכות זו בזו על הרצפה. כמו הדימוי הזה, גם הסרט כולו מסרב להציע נחמה של "פוסט". מכתב לדויד הוא לא סרט על דימוי העבר, אלא על חוסר היכולת שלנו להיפרד מהם. הוא סרט על הדואליות התמימית שאנחנו נושאים בתוכנו: האופן שבו דימויים מהזיכרון הקולקטיבי שלנו נותרים פתוחים – ממשיכים לפעול ולהפעיל גם כשהאירוע כביכול הסתיים. וכמו הזיכרון כך מעשה התיעוד: הוא לעולם איננו יחידה סגורה ונעולה, אלא ביוגרפיה פעילה שמסרבת להתקבע בשכבת זמן אחת.

⁹ "24 Hour Psycho", מיצב הווידאו של האמן הסקוטי דאגלס גורדון, מבוסס על האטה רדיקלית של סרטו של אלפרד היצ'קוק פסיכו (1960) מכ-24 פריימים לשנייה לכ-2 פריימים בלבד, כך שמשך הסרט מתארך ל-24 שעות במקום 109 דקות במקור.

¹⁰ הביטוס (Habitus), לפי בורדייה, הוא מערכת סמויה של נטיות, הרגלים, כישורים והעדפות שכל אדם רוכש דרך תהליכי חיברות, המגדירים את תפיסת המציאות שלו ואת פעולותיו; זהו מעין "דקדוק פנימי" המנחה התנהגויות חברתיות, תוך קישור בין מבנים חברתיים חיצוניים לפרקטיקות אישיות. ראו: Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Translated by Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

פילמוגרפיה

1. שובל, תום. **מכתב לדויד**. סרט תיעודי, 2025.

2. שובל, תום. **הנוער**. סרט עלילתי, 2013.