

הפורמליסט:

שיחה עם סרגיי לוזניצה

רוני דורות

הבמאי האוקראיני סרגיי לוזניצה (Sergei Loznitsa) מספר סיפור חיים קוסמופוליטי וחוצה גבולות. הוא מעדיף לתאר היכן התגורר ועבד בשנות חייו, מאשר להיחשב בן-לאום יחיד, על סמך הדרכון בכיסו. הוא נולד בבלארוס, כשעוד הייתה חלק מברית המועצות. בילדותו עברה משפחתו לאוקראינה, שם קיבל תואר בהנדסה ומתמטיקה מהמכון הפוליטכני בקייב, ועבד כחוקר במכון לקיברנטיקה. בתקופה זו פיתח עניין בקולנוע, והחל ללמוד במכון הרוסי הממלכתי לקולנוע במוסקבה. הוא סיים את לימודיו שם בהצטיינות והפיק עבודות בסטודיו לסרטים דוקומנטריים בסנט פטרסבורג. בשנת 2001 היגר עם משפחתו לגרמניה ומאז מתגורר בברלין. מזה עשרים שנה שהוא חי לסירוגין גם בוילנה (ליטא) – כדי לעבוד עם צוותו הליטאי: מעצב הסאונד והעורך שלו. לוזניצה ביים עד כה 32 סרטים (ממוצע של סרט לשנה), רובם המכריע דוקומנטריים מבוססי ארכיונים ויזואליים, וחמישה מהם עלילתיים. סרטיו זכו להכרה בין-לאומית בפסטיבלים הנחשבים בעולם, ובפרסים רבים.

ללוזניצה שפה קולנועית מבוססת מבנה צורני, המתארת מציאות חיים חריגה כתנועה של גופים, קולות, ומנגנונים פוליטיים. היא מטילה על הצופה אחריות מוסרית לפרש בעצמו את מה שנראה לעין. עבודתו מציבה את ההמונים במרכז הבמה, תוך שימוש בפריימים סטטיים רחבים ובצילומי פנורמה, לרוב מזווית גבוהה, ועבודה מרובה עם סיקוונסים ארכיוניים ממושכים. לוזניצה נמנע בדרך כלל מראיונות, עדות אישית וקריינות בסרטיו. הוא אינו מבקש לייצר דרמה דרך דמות, אלא לפרק את האשליה שהקולנוע הדוקומנטרי מתיימר לעדות נייטרלית. במקום זאת, הוא בוחן דפוסי התנהגות אנושיים במצבי קיצון (או כהדוד שלהם), בקנה מידה היסטורי רחב. אחד המוטיבים המזוהים ביותר עם סגנונו הוא "המבט החוזר" (the Returned Gaze) – קולנוע שבו המבט ההיסטורי אינו מופנה רק אל "האחר", אלא חוזר אל הצופה ומאלץ אותו להכיר במעורבותו במנגנוני צפייה, זיכרון וכוח.¹ הוא אוהב לשחק עם הגבול בין בדיה לדוקומנטרי, בקומפוזיציות ערוכות הממחישות כיצד אלימות פוליטית, אימה ומוות מנורמלים דרך מחוות יום-יומיות קטנות. עבודתו עם סאונד מצביעה על כך שדווקא הפוסט-סינק והעיצוב הקולי הם הכלים שמחברים בין פרגמנטים היסטוריים שונים, לחוויה אחת של זמן והרס שהוא מבקש להשליך גם כפרשנות על ההווה. יחסו לטראומה של ההיסטוריה המזרח-אירופית אינו מעוצב כאתוס לאומי אלא כעמדה אתית: קולנוע החותר תחת זיכרונות קולקטיביים מקובלים, והמתעקש לחשוב על ההיסטוריה כפארסה מחזורית של אלימות והונאה. הוא מקלף את שכבות התעמולה והזמן כדי לחשוף את הדינמיקה שבין היחיד למערכות הכוח הדורסניות שסביבו, ובכללם מוסדות המדינה.

שוחחתי עם לוזניצה בעת ביקורו בארץ לרגל הקרנת סרטו העלילתי **סיפורם של שני פרקליטים (2025)** בפסטיבל ערבה, וניהלנו שיחה ציבורית לאחר הקרנת סרטו התיעודי **היסטוריית הטבע של ההרס (2022)** שהתקיימה בנובמבר 2025, בסינמטקת תל אביב.

עובדת הכשרתך המקצועית כמתמטיקאי ומהנדס היא אחד הפרטים המסקרנים בעברך. האם הרקע שלך כאיש של מספרים משפיע על האופן שבו אתה ניגש ליצירה הקולנועית?

¹ Malitsky, Joshua. "The Returned Gaze: Ukraine in the Documentaries of Sergei Loznitsa." *Film Quarterly* 75, no. 3 (Spring 2022): 12–23.

לזניצה: מתמטיקה זה הבסיס של הכול. היא מושגים, סיווג וחוקים. אני אוהב שהיא לגמרי מופשטת וכמעט אי אפשר לחבר אלמנטים מתמטיים ל"חיים האמיתיים", אבל אפשר לבנות בעזרתה מודל להכול ואז ליישם אותו ליצירת מרקמים פיזיים.

בשבילי סרט הוא סוג של תיאוריה, ומערכת של חוקים שאני בונה: איך אני מפתח דרמטורגיה ואיך אני מצלם או משתמש בדימויים, ולמה אני עושה החלטה כזו או אחרת – זה פורמליזם טהור.

כל דימוי הוא סופר־פוזיציה תאורטית. ההחלטה אם הוא יהיה מופשט יותר או פחות תלויה באופן שבו אתה עובד איתו: מדימוי של משהו קונקרטי בעולם, אני צריך להוסיף את המשמעות שלי ולהפוך אותו לדימוי ולרעיון מופשט.

כשעברתי ממתמטיקה לקולנוע עוד הייתי צעיר, חיפשתי את עצמי. הלכתי ללמוד קולנוע כי הרגשתי שזה לא מספיק לי ורציתי חינוך הומניסטי. שאלתי את עצמי מה **באמת** אני הולך לעשות בחיים? התחלתי לקחת את החיים ברצינות רק בגיל 27. לפני כן הכול היה קליל מדי.

גדלת על קולנוע? היית סינפיל?

לזניצה: לא ידעתי כלום על קולנוע. הייתי כמו כולם: ראיתי כמה סרטים – חלקם טובים, חלקם פחות, אבל בשבילי זה היה רק סיפורים על המסך. ואז נתקלתי בכמה סרטים שטלטלו אותי, כמו **שמונה וחצי (1963)** של פליני או **הנשף (Le Bal, 1983)** של אטורה סקולה, והתחלתי לחשוב: אולי אפשר לעשות עם קולנוע יותר מאשר רק לספר סיפורים.

אתה במאי פורה במיוחד. מה הניצוץ שמניע אותך בדרך כלל ליצירה של סרט חדש?

לזניצה: סרטים שונים באים מרקעים שונים, אבל בדרך כלל הסרט הקודם מדליק את הניצוץ לסרט הבא. זה תמיד עבד כך אצלי: סרטי החדש, **סיפורם של שני פרקליטים**, אמנם מבוסס על נובלה של דמידוב אבל הרבה ממנו נבע מהסרט **המשפט (2018)** שקדם לו.²

דוגמה לניצוץ קטן שהדליק את הרעיון ל**המשפט** היא סרטון קצרצר שראיתי ביוטיוב: המילים האחרונות שאמר פרופסור רוסי בעדות שלו במשפט הראווה הסובייטי בסביבות שנת 1930. הקשבתי לזה 30 שניות והייתי המום: אדם אינטליגנטי עם רוסית כל כך טובה, אומר דברים שאנשים כמותו פשוט לא אומרים. זה בלתי אפשרי! הוא העיד שהוא בגד והסית נגד הקומוניסטים והפרולטריון, וביקש שישלחו לו. עצם המעמד השקרני הדהים אותי, והתחלתי לחפש חומרים. מצאתי די הרבה עדויות כאלה, אבל כמעט כל מה שצילמו היה ההצגה המבויתת של המשפט הפומבי.

אני רואה בסרטים שלי מעין מכונת תודעה: אתה "יושב בתוך" הסרט, אתה נע איתו בזמן, ואז, בתקווה, הוא משנה קצת את האופן שבו אתה חושב על משהו בהווה. זה מה שאני מנסה לעשות בקולנוע שלי. כשראיתי את העדויות המפוברקות של הבכירים הקומוניסטים על איך חיבלו במשטר, שאלתי את עצמי כל הזמן: איך אפשר לשחק תפקיד פוליטי שישפיע על חיך בצורה כל כך ריאליסטית? מול קהל? ואתה ממש מאמין להם, בזמן שאתה יודע שהם כמו שחקנים על במה.

² דמידוב (Georgy Demidov) היה אסיר פוליטי בגולג הסובייטי. הוא כתב את הנובלה 'שני פרקליטים' ב-1969 אך לא יכל לפרסמה בשל צנזורה כבדה. היא יצאה לאור בדפוס אחרי קריסת ברית המועצות, רק שנים רבות לאחר מותו.

הסרט הזה הראה לי קודם כול איך פוליטיקאים משתמשים בתיאטרון. גם הפוליטיקה העכשווית היא תמיד תיאטרון. הם חושבים שהשקעת כסף במראה חיצוני, שיזוף מלאכותי, צבע שיער, תשמר אותם בזירה הציבורית. שנית, הם מביימים הופעות כדי לזעזע או להפתיע אותנו, ומצהירים הצהרות כדי לטלטל את הציבור. אלה פעולות תיאטרליות שעובדות טוב יותר מהצהרות פוליטיות פרגמטיות. ומה הם עושים בעצם? הם מנסים לשכנע אותנו במשהו. ובסופו של דבר אנחנו נשברים ואומרים: "כן, אנחנו מסכימים". וכך הם מסיתים אותנו או מדרדרים למלחמה שתזעזע אותנו. עשיתי את **המשפט** כי ידעתי שזה מופע, אבל הוא מיגנט אותי חזק. זו התשובה ל"מדוע אני עושה את הסרטים האלה: בשביל עצמי, כדי להבין גם משהו על ההווה, ולהציע את ההרהורים שלי לצופים שבאים לקולנוע.

בלוקדה (2005), למשל, שהיה הסרט התיעודי הראשון בחיי שעשיתי מחומרי ארכיון,³ גם הוא התחיל מכך שנחשפתי לסרטונים על המצור של הנאצים על סנט פטרבורג. הם היו ללא סאונד והיפנטו אותי שעות, ברצף. גם הם גרמו לי לתהות על המון דברים. כעבור שנתיים שבהם הדימויים האלה התגלגלו בראשי, אספתי חומרים ועשיתי את הסרט. אגב הדוקומנטרי הראשון שלי, צולם כעשור לפני **בלוקדה** (*Today We Are Going to Build a House, 1996*), ומאז אני עושה סרט תיעודי כל שנה. רבים מהסרטים צולמו בכפרים הרוסיים, שם נסעתי המון. היינו נוסעים במיניבוס, ארבעתנו: צלם, עוזר צלם, העוזר שלי ואני – מקליט הסאונד.

סרטיך "בלוקדה" ו"הפלישה" (2024) מתבוננים בחיי היום-יום כפי שהם מתרחשים בתוך מה שתאורטיקנים היו מכנים מצב חירום או מצב חריג.⁴ אלה רגעים שבהם אנשים רגילים חיים בתנאים שמעוצבים על ידי הפקרה פוליטית, מצור וניהול מתמיד של מוות. ובכל זאת, המצלמה שלך נשארת ממוקדת במחוות היום-יומיות הקטנות שבתוך הנסיבות הקיצוניות האלה. מה אתה חושב על צילום היום-יום בתוך אזורי משבר כאלה? ומה הקולנוע חושף על החיים והטבע האנושי תחת לחצים כאלה?

לזניצה: הדרך היחידה ללכוד את זה בקולנוע היא באמצעות שכבות קונספטואליות. השכבה הראשונה היא להניח את החומר – להראות איך זה היה בלי שום פרשנות או הסבר: "הנה ככה זה. זו הייתה הסיטואציה". השכבה השנייה, אני מקווה, יוצרת פרדוקס. היא מאפשרת לצופים לחשוב על העובדות ולשאול שאלות. **בלוקדה** כל הסרט הוא תיאור גולמי של איך אזרחים חיו תחת מצור ואיך החיים הידרדרו והפכו לבלתי אפשריים – עד כדי כך שאנשים פשוט מתו ברחובות. לכן, כשרציתי להכניס את הפרדוקס, הוספתי כמה סצנות: אחת מהן היא החלק האחרון של הוצאתם להורג של פושעי המלחמה הנאצים בכיכר העיר. זו עיר שאנשים חיו בה כמעט שלוש שנים בתנאים מטורפים, עברו מדי יום ליד גופות. פתאום, כשנגמר הכול, הם כולם באים לצפות ולהשתתף באירוע ציבורי של הוצאה להורג. זו שאלה עניקת מה מאפשר את זה. אז זה על החברה שלנו. לא רק על מה זה מצור. זה על מנטליות אנושית. אלה מחשבות על מה בני אדם יכולים או לא יכולים לקבל. והפרק הזה לימד אותי לחשוב על העבר וההווה יחד.

האם ריאליזם הוא עיקרון תיעודי חשוב בעבודה שלך או שהדחף האמנותי תמיד גובר? אני חושבת על הסצנות הארוכות של חומר לא חתוך שאתה לא נוגע בו בעריכה. האם זה כדי לא ליצור מונטאז'?

³ ראו מאמרה של טטיאנה יפרמובה על בלוקדה בגיליון זה.

⁴ המושגים הם *State of Exception* ו-*State of Emergency*. ראו: **שמידט, קרל**. תיאולוגיה פוליטית: ארבעה פרקים על

תורת הריבונות. תרגום: רן הכהן. תל אביב: הוצאת רסלינג, 2005; **Agamben, Giorgio**. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.

לזניצה: גם זה תלוי מאוד בסרט. עשיתי סרט של עשרים דקות, *A Night at the Opera* (2020), שבו הכול היה מזויף.⁵ הארכיון הוויזואלי היה מאה אחוז אמיתי והתבקשתי מהאופרה בפריז לעשות ממנו סרט, אבל השתמשתי בכל הסיקוונסים האלה כאילו אדנאואר עמד על אותן המדרגות יחד עם שארל דה-גול באותו רגע. כל בנות האצולה, הנשיאים, השחקניות היפהפיות והפוליטיקאים הבכירים האלה לא באמת הגיעו לאופרה באותו ערב ספציפי. רציתי שזה ייראה כאילו זה ערב אחד כזה, וחלק מהצופים אפילו לא הבינו שזה מונטאז'. זה מה שאמנות הקולנוע יכולה לעשות. כשאני מדביק רצפים שונים יחד אני כבר הורס אמת אחת ומוסיף משמעות אחרת. אז איפה האמת? הדבר האמיתי היחיד הוא רק העובדה שאובייקט זה או אחר באמת היו מול המצלמה.

בסרטים התיעודיים שלך לרוב אין פרוטגוניסט – דמות במובן הרגיל. האם סטלין למשל היה הדמות שלך ב*State Funeral* (2019), או שאתה מתייחס למדינה, למנגנון או לריטואל כדמות?

לזניצה: סטלין היה דמות, אבל דמות נסתרת. כל המערכת התרבותית הזו נוצרה על ידו. הוא לא יכול לפעול כי הוא מת – זה הדהוד של הצללים שלו. הוא קיים כי הוא לא קיים – נוכח ונעדר באותו זמן. תרבות ככלל לא יכולה להיות דמות. בשבילי תרבות היא מעין אינטלקט על-איש, והיא מתפזרת בכל מקום: בארכיטקטורה, באופן העבודה, באורח החיים, ובכל הדברים שאנחנו משתמשים בהם. כוס הפלסטיק הזו היא חלק מהתרבות שלנו. ההמון לעומת זאת, הוא פרוטגוניסט בכמה מהסרטים שלי, כקבוצה של אנשים.

האם יש דרך טובה להציב מצלמה מול אנשים ועדיין לקבל מהם אמת או סוג של אותנטיות? איך הצלחת לעשות זאת למשל ב*Austerlitz* (2016)?

לזניצה: זה תלוי בסרט ובמטרה שלנו. אנחנו תמיד שמים מצלמה מול אנשים. הם רואים אותה, אבל אני מנסה לעשות זאת באופן שבו היא לא ממש נרשמת בראשם. בשבילי זו לא הייתה שאלה: אני מקבע את המצלמה בזווית האופטימלית כדי לומר ולהראות את מה שאני רוצה. זווית אופטימלית! במובן הזה אין לי יומרה להיות "זבוב על הקיר". אפשר להיות גלוי כשמציבים מצלמה ועדיין להפוך איכשהו לבלתי נראים. כשצילמנו את *Austerlitz* במרכזי מבקרים של מחנות ריכוז, יכולנו להישאר באותו מקום כל היום עד שנבלענו במרחב ו"נעלמנו מהעין" וקיבלנו את הפריים או הסצנה שרצינו.

בהמשך לכך, בוא נדבר רגע על "תיירות אסונות". אחרי מתקפת 7 באוקטובר 2023 החלו לצאת סיורים מאורגנים אל יישובי עוטף עזה כדי לחלוק חוויות ומראות מזוועים. *Austerlitz* שצולם במחנות ריכוז מייצג צורה מודרנית של תיירות שמהדהדת באופן דומה את סיורי העוטף – רק בצורה הרבה יותר מופשטת ומרוחקת מהזיכרון הקונקרטי של האלימות שהתרחשה שם. מאיזו עמדה יצאת לעשות את הסרט?

לזניצה: הייתי בהלם מכל מה שראיתי במחנה ההשמדה, שהפך לאתר תיירות: במהלך טיול בווימאר – עיר קטנה ויפה – כשנסענו לבקר בבתיים של גתה ושילר, נזכרתי במקרה שבוכנוולד נמצא רק שלושים קילומטר משם. נסענו לראות, וההתנהגות של האנשים שם הדהימה אותי. בהמשך נסעתי גם למחנה זקסנהאוזן רק כדי להתבונן במה שקורה שם – וההלם רק הלך וגדל: הייתי כל כך מבולבל מהאנשים שביקרו במחנות, לא הבנתי כלום. ואף אחד לא יכול היה להסביר לי למה, למשל, אנשים חייבים סלפי מול שער הכניסה למחנה ריכוז, ליד הכיתוב *Arbeit Macht Frei*, למה? בבוכנוולד זה היה אפילו יותר מוזר: הדלת נפתחת ונסגרת שוב ושוב כשהמונים נכנסים ויוצאים, ומי שרוצה להצטלם ליד הכניסה צריך להשתתף במשחק הפתיחה-סגירה של

⁵ לינק לסרט במלואו: <https://www.youtube.com/watch?v=LmX71Q3uhkl>

הדלת, להמתין בסבלנות או לפתוח לאחרים – רק כדי לביים תמונה מהירה שם. זה גם מאלץ אחרים לחכות עד שיסימו לצלם.

אז שאלתי את עצמי: מה המוטיבציה העמוקה של מבקרים להשקיע כל כך הרבה אנרגיה בפריים המסוים הזה? או בפריים קיצוני יותר של אנשים שמצטלמים ליד הקרמטוריום? האם הם בכלל מבינים איפה הם נמצאים? כל ההתנהגויות האלה בבלו אותי עמוקות. איך זה אפשרי? מה ההקשר?

הדבר היחיד שיכולתי לעשות כקולנוען היה למסגר את הרגעים האלה ולצלם, ואז לשתף את זה כסרט. מה זה אומר לי על תרבות וציוויליזציה אנושית? שאלתי את עצמי עד כמה אנחנו רחוקים מתפיסת המוות, אם אנחנו יכולים לגעת בו, להריח אותו ועדיין להתנהג כך. זו אמנזיה מוחלטת. הציוויליזציה מציעה אמנזיה מוחלטת לאימה.

על פניו, זה הפוך לגמרי מהרעיון של הקמת מקום לזיכרון.

לזניצה: הפוך לגמרי מהרעיון של לזכור – לא את המקום הפיזי המוחשי, אלא את מה שקרה בו. אצל הרבה אנשים הסמל נשאר, אבל מה שהוא מסמל – נעלם. האנשים שבאים רוצים להיות קרובים למושג המוות, אבל הם רחוקים ממנו לחלוטין. זה רק "אני צריך להיות שם כי כולם הולכים לראות", או "אני צריך להיות שם כי מעניין לראות איך הוציאו אנשים להורג".

אם אתה מקשיב למדריכים, הם מספרים את סיפור ההוצאה להורג: "כאן אנשים ישנו, כאן אכלו, זה היה כלא לעבריינים, וזה הקרמטוריום, כאן ירו באנשים למוות", וכן הלאה. אם הייתי רוצה לבנות מחנה ריכוז חדש, זו הדרך הטובה ביותר ללמוד איך. יש בזה אירוניה, את חייבת להודות, אבל זו כמובן לא בדיחה. התחושה העיקרית שהייתה לי שם היא שהמלחמה הבאה ממש בפתח הדלת, כי אנשים לא באמת מכבדים את המוות. לא בלבוש שלהם, לא בשפת הגוף שלהם ואפילו לא כחוויה רוחנית. מוות הוא רוחני. במקום שבו אנשים עונו ונרצחו, והדם, העצמות והאפר שלהם נמצאים באבק של המקום הזה – אם הביקור שם הוא בידור, אז אנחנו בסכנה, והמלחמה הבאה קרובה.

מלחמת העולם השנייה הולידה לא רק מחנות השמדה, אלא גם הרס בלתי נתפס של ערים וריכוזי אוכלוסין. אני רוצה לשאול עם איזו עמדה יצאת לעשות את "היסטוריית הטבע של ההרס" ועל מה הוא בעצם?

לזניצה: הוא בעצם עוסק במלחמה טוטאלית – מלחמה שמקיפה ומערבת את כולם, בכל מקום, ויוצרת אפשרות לפגוע בכל אחד. כולל המדיה, כולל כל מה שמקיף בני אדם. אבל זה גם על טבע האדם. היום הגענו לזה שאפשר לקיים מלחמה בין מדינות שמרוחקות אלפי קילומטרים. זה משהו חדש לגמרי. ויש גם כלים חדשים, שמשמשים בהם ואף אחד לא יודע מאיפה מגיעה הפגיעה. מי עשה את זה? אנחנו לא יודעים, וכך מאבדים אחריות לתוצאות.

בהקשר של אחריות – הסרט הזה הוא על הפצצה מהאוויר במלחמת העולם השנייה – סוג של לוחמה המְשלה ומשקיטה את המצפון. הטיעון של חנה ארנדט על "הבנאליות של הרוע" וחלוקת העבודה התפקודית שמאפשרת אותה, קם לתחייה כאן, כי יש מרחק פיזי עצום בין המטוס לקרקע: מי שלוחץ על הכפתור של הפצצה למעלה מצליח איכשהו לעשות לזה בנאליזציה, ולהתנתק מהאחריות לתוצאות ההרסניות למטה. זו הפרדה שקל יותר להדחיק בה את שרשרת התוצאות, כי אתה לא עומד פנים אל

פנים מול האויב שאתה מחריב. הסרט הזה במובנים רבים מקצר לצופים את המרחק הזה. זו עמדה חשובה וחזקה.

לזניצה: אחרי שמצאתי את חומרי הגלם המצולמים, השאלה העיקרית בשבילי הייתה איך להימנע מהאשמה הכרונולוגית הרגילה של ההיסטוריה: מי פגע ראשון ומי הגיב שני. זו לא הייתה השאלה של הסרט הזה. אחרת חוזרים להסברים הרגילים של נקמה. זה לא העניין. כולם, משני הצדדים, היו מוכנים להשתמש בסוג הנשק הזה של לוחמה אווירית. זו הסיבה שלא הייתה לי בעיה לחבר צילומים מונוכרומטיים לצבעוניים, בלי לפגוע במשמעות או בכרונולוגיה. הבריטים הפציצו מטרות ואמרו: "השגנו כך וכך מטרות בהפצצה". אבל אחרי זמן – איפה עובר הקו האדום? מתי מפסיקים להפציץ מפעלי נשק ומתחילים להפציץ ערים, בתים, אזרחים? עיר כמו דרזדן? איפה שמים את גבול המטרות? זה קו קשה מאוד לחציה. המשמעות היא שתעשיית המלחמה בשני הצדדים כבר דחפה אותם להשתמש בעוד ועוד נשק ולעשות את מה שעשו. ולכן כל מלחמה היא מסוכנת מאוד – כי היא מבוססת כסף שמתגלגל בתעשיית נשק ודוחף קדימה. מסוכן אפילו להתחיל.

הזכרת את החיבור של דימויים מעולמות שונים זה מזה. בהמשך לכך, אני רוצה גם לשאול איך אתה עובד עם סאונד ומוזיקה כדי לחבר סיקוונסים כאן? הסאונד בסרט הזה הוא כמעט לא מורגש, ובכל זאת עושה עבודה עצומה. האם מצאת סאונד דיאגטי שימושי בחומרים ופשוט הגברת אותו, או שבנית אותו מאפס?

לזניצה: היו בסרט כמה פסיקול היסטוריים מקוריים: ההופעה במפעל עם התזמורת של המנצח פורטוונגלר (Furtwängler); הנאומים של הגנרל מונטגומרי, צ'רצ'יל ואדמירל האריס; והאחרון היה של גבלס – אלה כמובן מקוריים. את כל שאר הסאונד יצרנו מאפס, בעיקר כי באותה תקופה לא הקליטו סאונד. למשל, הקטע של שמונה דקות עם מה שאת קראת לו "ספקטקל האורות" – שמראה איך המלחמה לצערנו יכולה להפוך לאסתטית – זה חומר טכני שהבריטים צילמו למטרות טקטיות, כדי להבין במה פגעו על הקרקע ובמה לא. אספתי את החומרים הטכניים האלה. הם כמובן לא נועדו במקור לאמנות. חיברנו יחד סיקוונסים של הפצצות מערים שונות וזה נראה כמו קולנוע אוונגרדי משנות העשרים, כמו הבזקי האור של וולטר רוטמן.⁶

שכבות עיצוב הפסקול הגיעו כשסיימנו עריכה של הסרט. מעצב הסאונד מצא צליל רקע מרכזי: טססס טססס – כמו צרצור קבוע של חיות וחרקים בג'ונגל, שחיים על הקרקע – הוספנו צרימות וחריקות, ואז רצינו לדמות את התחושה שחשים כשמטוס מנמיך, ובגלל הלחץ באוזניים האוזניים נאטמות והכול נשמע רחוק. הוספנו קצת טוק טוק טוק, אחר כך עשינו "קלודאפ של צלילים", כלומר ניקינו את הסאונד ולאט לאט הוספנו צלילים בולטים אחרים: מנוע, פיצוצים, מוזיקה.

בשלב הזה הגיעה המוזיקה: אמרתי למלחין⁷ שאני רוצה מוזיקה רק לפרק האחרון, כשהמצלמה מרחפת מעל הערים המופצצות. וביקשתי כלי שמזכיר מנוע של מטוס – מן ויברציה צורמת כזו. הוא אמר: "אם כך, אז זה חייב להיות צ'לו", והלחין לשמיניית הצ'לו שלו. אבל הלחן היה סנטימנטלי מדי, אז הוצאנו את הסנטימנט קצת, כדי שיהיה הרמוני ודיסרמוני בו־זמנית. כשערכנו את הקטע של הספקטקל של האורות בלילה, מעצב הסאונד אמר לי שאותה מוזיקה מתאימה גם כרקע לקטע הזה. אני הסכמתי, אבל הייתי צריך לחתוך אותה פה ושם,

⁶ וולטר רוטמן (Walter Ruttmann, 1887–1941) היה במאי ניסיוני גרמני מרכזי, מחלוצי סרט "סימפוניית העיר", ומוכר בעיקר בזכות *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), ויצירות מונטאז' אודיו, ובהן: *Wochenende* (1930).
⁷ Christiaan Verbeek, Cello Octet Amsterdam (Part I; Part II).

והוא מאוד כעס כי הקונספטים שלנו היו קצת שונים. אז אפילו שזה נראה כאילו יש יצירה מוזיקלית אחת לכל הסרט, בפועל השתמשנו בחלקים שונים שלה בהזדמנויות שונות.

איך זה בשבילך לעבור מדוקומנטרי לעלילתי - מהלך פשוט או מורכב יותר?

לזניצה: אני מרגיש כלפי שני אופני היצירה אותו הדבר, אבל מהלך הצילומים שונה. בעלילתי אני לא אוהב כשאנשים רצים וצועקים על הסט. אני מבטל עבודה של אנשים ושולח אותם הביתה. חייב להיות שקט וכולם צריכים לדעת מה הם עושים. בגלל זה יש תהליך הכנה ארוך, ויש לי עוזר מצוין שהוא עמוד השדרה שלי. כאדם מתמטי אני חייב לבנות מודל ומבנה מטרות ללוח הזמנים: מטרה להיום, למחר, לשבוע הבא, וכך לחלק משימות. אף אחד לא מופתע פתאום ממה שצריך לעשות, ואנחנו גם עושים חזרות על הכול. השחקנים חייבים לדעת את הטקסט והצלם כבר צריך להכין סקיצות לתאורה. כל המחלקות מתחילות יחד, ואביזרים ותלבושות נכנסים סביב החזרות.

כשאני עובד על דוקומנטרי עם חומרי ארכיון, אני עם חמישה-שישה אנשים לכל היותר. הצוות קטן. אבל בעלילתי יש 100-150 אנשי צוות - זה המון אנשים, המון דיבורים. אחרי זה אני צריך שבועיים להטעין את הסוללות. אני אוהב את שניהם, אם היה לי עכשיו כסף לעלילתי - הייתי קופץ על זה בלי לחשוב פעמיים.

ובכל זאת, קראתי שהפרויקט הבא שלך ככל הנראה יהיה דוקומנטרי, ושכמו כמה מסרטיך האחרים שהושפעו מטקסטים של כותבים כדוסטויבסקי, דמידוב, ביקוב, וכמובן זבאלד, יהיה גם הוא מבוסס על ספר.

לזניצה: בפרויקט הבא, הספר הוא רק מסגרת רעיונית. החומר הארכיוני "מצא אותי" הפעם: ארכיונאים מרומא הזמינו אותי להראות לי משהו נפלא - שישים שעות של חומרים לא מוכרים שצולמו ברחבי ברית המועצות בתחילת שנות השבעים על ידי קולנוענים איטלקים צעירים. כשצפיתי בהם פתאום הבריק לי הספר "אימפריום" (*Imperium*, 1993) של רישארד קפושצ'ינסקי (Ryszard Kapuściński), רק כמסגרת - כי הם צילמו בכל האימפריה הזו של הרפובליקה - גם בסיביר, במזרח הרחוק ובמרכז אסיה. עברו מאז 53-54 שנה ואין לנו כמעט דימויים מהתקופה הזו. יש סרטים מתור הזהב של הסוציאליזם, אבל הם בעיקר תעמולה סובייטית.

הסיפור הוא שאותם צעירים איטלקים הגיעו לברית המועצות על כנפי המפלגה הקומוניסטית של איטליה. זו הייתה תקופת ידידות - האיטלקים בנו מפעל "פיאט" וסיפקו ציוד. הם היו רומנטיים כלפי בריה"מ והגיעו לצלם, חלקם חשבו שזה "העתיד המואר" שלנו. כמו תמיד, אלה בני עשירים שעושים רומנטיזציה לעוני. אבל בימים ההם, כשכל החומר עבר צנזורה, אף אחד לא ידע איך באמת נראית בריה"מ מבפנים. הם הגיעו והבינו מהר שמדובר באימה, אבל המשיכו לצלם. לאחר מכן הצליחו להוציא את החומר לאיטליה בלי לפתח אותו, כי אז לא היה פיתוח 16 מ"מ לקודאק בבריה"מ. כשהזמינו אותי לארכיון ואמרו "יש לנו את האוצר הזה", אמרתי: אוקיי, נעשה משהו. יש לי אף ל"חומר טוב". אבל מה אעשה מזה? אני עוד לא יודע.

ממש אחרי הפלישה הרוסית לאוקראינה אמרת בראיון: "מה שקורה מול עינינו הוא נורא. אבל אני מבקש מכם לא ליפול לשיגעון. אסור לנו לשפוט אנשים על פי הדרכון שלהם. אנחנו יכולים לשפוט אותם רק על פי המעשים שלהם".⁸ בימים אלה בישראל אנחנו מתמודדים, מבפנים ומבחוץ, בשאלת החרמות

⁸ <https://www.indiewire.com/features/general/sergei-loznitsa-quit-european-film-academy-shameful-russia-ukraine-war-1234703015/>

באקדמיה בקולנוע ובתחומים הרחבים יותר של אמנות ותרבות. האם תוכל לשתף אותנו בעמדה שלך לגבי זה?

לזניצה: זה סוג של טירוף, ואני פשוט חושב איך האנשים שמחרימים יוכלו בכלל לסגת מהחלטות האלה? האם הם לעולם לא ידברו עם יוצרי קולנוע ישראלים? איך הם יסבירו את זה לעצמם ואיך יחיו עם זה בכלל? אני רואה בזה מעשה של טיפשות מוחלטת – כי איך יוצרי קולנוע ישראלים, שלא מסכימים עם מצב פוליטי ואפילו מבקרים אותו, יכולים להיות אחראים לפוליטיקאים שמקבלים מדיניות שגויה? זה פותח דלת למחשבה מאוד מסוכנת.

בעיקרון, אתה לא חושש ממאבקים בגופים מוסדיים. היה לך את הוויכוח המפורסם עם האקדמיה האירופית לקולנוע אחרי הפלישה הרוסית לאוקראינה. לא פחדת לשלם מחיר אישי?

לזניצה: כשרוסיה תקפה את אוקראינה ב־2022, האקדמיה פרסמה הצהרת גיבוי חלשה מאוד לתוקפנות המטורפת, וכינתה אותה "מתיחות גוברת". בסוף ההצהרה הם כתבו: "אנחנו מודאגים מגורלם של יוצרי הקולנוע האוקראינים [...] כיצד יעבדו בתנאים האלה?" עניתי להם: "אל תדאגו לנו, תדאגו לעצמכם, כי אתם מפחדים לקרוא למלחמה מלחמה. זו לא 'מתיחות גוברת' – זו מלחמה!"

הם אגב, הסירו את הטקסט הזה מיד. כולם תמיד רוצים להיות מנומסים, והם כל כך מפחדים לומר משהו באופן נחרץ. את יודעת, זו מחלה של זמננו. אנשים מפחדים שתהיה להם דעה ומפחדים להיכנס לדיון נוקב. זה עניין רציני, ועכשיו יש לנו את אותה הבעיה עם ישראל. אז כמה אידיוטים מתחילים תנועות כמו BDS, והתרבות היא מטרה קלה כי זה יוצר הרבה רעש ודיון ציבורי. באופן כללי, החרמה של כל תרבות היא שטות, כי תרבות היא לא רק סרט או ספר – היא הרבה יותר מזה. אפילו פסטיבלי קולנוע, שעיסוק בסוגיות פוליטיות הוא חובה עבורם, תקועים עכשיו בעמדה מאוד מסוכנת: אף אחד לא רוצה באמת לדון. הם פשוט בוחרים צד, מוציאים החוצה כל דיון עם האחר, ואת יודעת מה, זה לא שיח שמציע פתרון – זו פשוט עוד מלחמה באמצעים אחרים.

סרגיי לזניצה – פילמוגרפיה חלקית⁹

2025, *Two Prosecutors*

2024, *The Invasion*, הפלישה

2022, *The Natural History of Destruction*, היסטוריית הטבע של ההרס

2020, *A Night at the Opera*

2019, *State Funeral*

2018, *The Trial*, המשפט

⁹ לפילמוגרפיה מלאה: <https://www.loznitsa.com/movies>

2016 ,*Austerlitz*

2005 ,**בלוקדה** ,Blokada

1996 ,*Today We Are Going to Build a House*