

## נשק טהור ומצלמות עיוורות

שאל סתר משוחח עם נטעלי בראון על סרטה "שוטינג"

סרטה התיעודי החדש של נטעלי בראון **שוטינג** עלה לאקרנים כמעט במקביל לסרטה העלילתי **חמצן** וחוט קונקרטי ומטפורי נשזר בין השניים. **חמצן** הוא סרט בדיוני על שירות צבאי שלא ניתן להשתחרר ממנו. ואילו **שוטינג** הוא סרט תיעודי על שדות קרב, מעשי שיטור וכלי נשק שעולם קולנוע שלם אחוז בהם. הסרט עשוי במבנה טריפטיך קולנועי, ומורכב משלושה פרקים העוסקים בקשר ההדוק שבין הדימוי הנע לאלימות המלחמתית ולאלימות היום-יומית בישראל.

הפרק הראשון מגולל את קורותיו של סרט הקולנוע **ששת הימים** שצולם מיד לאחר סיום אותה המלחמה וביקש לשחזר את הקרבות שהתחוללו בה: דידי גולדשטיין, מפיק בחברת סרטי גבע הגה את הרעיון לשחזור הקולנועי, בתגובה למרמור שהביע חברו הטוב דוד אלעזר (דדו), אלוף פיקוד הצפון דאז, על תשומת הלב הציבורית המועטה שניתנה להישגי הצבא בזירה הצפונית. החיילים – אשר בפקודה לא שוחררו לביתם עם שוך הקרבות – שימשו בסרט שחקנים בעל כרחם, והשחזור צולם ולימים נחקק בזיכרון הציבורי, כתיעוד ממשי של הקרבות עצמם. בראון חוזרת אל חומרי הגלם, משוחחת עם כמה מאנשי הצוות של הסרט ההיסטורי ומביאה עדות מצמררת של תושבת כפר מנסורה, המספרת שתושביו נסו על נפשם בעת צילומי השחזור, כי סברו שהפיצוצים בסט מצביעים על חידוש הלחימה.

הפרק השני מביא את סיפורה של משפחת סלימאן מן הכפר עיסאווייה במזרח ירושלים: לילה אחד פורצים שוטרי מחוז ירושלים לבית המשפחה כדי לערוך בו חיפוש. למעשה, החיפוש נעשה עבור סדרת הטלוויזיה התיעודית "מחוז ירושלים", ובמהלכו "מתגלה" במחסן המשפחה רובה צה"לי. הרובה, כך התברר, הושתל כמה דקות קודם לכן, על ידי השוטרים/שחקנים עצמם עבור הדרמה הטלוויזיונית. אלא שאין זו הפעם הראשונה שמשטרת מחוז ירושלים מתנכלת למשפחה: חמש שנים קודם לכן, במהלך הפגנה בעיסאווייה, ירו שוטרי מחוז ירושלים לכיוונו של בן המשפחה סאלח בן העשר, פגעו בפניו והותירו אותו עיוור כמעט לחלוטין. משפחת סלימאן הגישה תלונה נגד משטרת ירושלים על הירי, ובעוד התיק מתברר בבית משפט, אותם שוטרים – כעת דמויות שוטרי סדרת הטלוויזיה "מחוז ירושלים" – מתדפקים על דלתה. סאלח, שהיה לנער, החל מאז לכתוב שירה, והוא שמוביל את הסיפור בעדותו ובשיריו.

הפרק השלישי פותח דלת לביתם של אספן הנשק ומשכיר הפרופס הצבאי שמואל ואשתו מרגלית ובו מרתף רחב ידיים המאחסן כלי נשק מסוגים שונים, כולם כלי-דמה, רפליקות המיועדות להשכרה לצילומי סרטים. מהשיחות עם שמואל ומרגלית עולה הביוגרפיה המיוחדת שהובילה לאספנות הזו – על תשוקותיה וסייטיה.

כל פרקי הסרט נעים במרחבי הסף שבין המציאות לסימולציה שלה, שבהם אלימותה של המציאות מתערבלת באלימות הסימולציה. כלי הנשק וכלי הקולנוע מופיעים אלה לצד אלה ומאכלסים את היום-יום של הקולנוע בישראל, על מתוויו השגורים והמוכרים, ועם זאת שומטי לסתות ומהפכי קרביים.

על תהליך עשיית הסרט, על המבנה שלו ומשמעותיותו שוחחתי עם נטעלי בראון בראשית חודש נובמבר 2025, לאחר הקרנת הסרט במכון ון ליר בירושלים, כחלק מסדרת "דוקו־פרס" (שבה מוקרנים המועמדים הסופיים בתחרות פורום היוצרים הדוקומנטרים) שאצרה רונה ברייר-גארב. השיחה נערכה לקראת פרסומה כאן.

### שאלו: איך הגעת לנושא הסרט?

**נטעלי:** הרעיון לעסוק בזיקה שבין קולנוע כללי ובפרט הישראלי, לבין מיליטריזם או המוסדות של הצבא והמשטרה, החל להתגלגל בראשי ב-2019, כשניר חסון מ"הארץ" חשף את הפרשה של השתלת הנשק בסדרה "מחוז ירושלים". קראתי על כך בעיתון ונתקפתי בחילה. אז עדיין לא חשבתי במובנים של יצירת סרט. אבל השתמשתי במחשבה המתהווה הזו כמרצה לקולנוע. הורדתי למחשב את סצנת "מציאת" הנשק בבית משפחת סלימאן, וכל שנה פתחתי בסיפור הזה את סדנת הבימוי הדוקומנטרי שאני מלמדת בביה"ס לקולנוע, באוניברסיטת תל אביב. התחלתי לחשוב על זה באופן אינטנסיבי – בהקשרים קונקרטיים (כפי שנחשפו באותה פרשה); וגם באופן יותר רחב ומופשט, על יחסים אתיים בקולנוע התיעודי בכלל. הסרט הרי עוסק בשאלות אוניברסליות, שאינן קשורות אך ורק ליחסים הספציפיים בין הקולנוע לבין המיליטריזם כאן. ישראל לא המציאה את המלחמה בקולנוע ולא את הקולנוע של המלחמה. רק שכאן מדובר במדינה שמצויה כל הזמן במלחמה או בין מלחמות ולכן הקולנוע שלה הוא שיקוף תרבותי.

בכלל, את **שוטינג** עשיתי באופן שונה מהסרטים האחרים שלי. לא היה פה תהליך מסודר של עשייה. תהליכי החשיבה וההפקה היו ספורדיים ונערכו לאורך הרבה שנים ובמקביל להפקה אחרת שהייתה במרכז העשייה שלי – הסרט **חמצן**. אבל לפעמים ככה אני עובדת: משהו מתחולל לאט, אני אוהבת לחשוב ולהפוך בדברים זמן רב. באותה שנה שבה התפרסמה פרשת השתלת הנשק, הייתי צריכה לצלם סצנה עלילתית קצרה מתוך **חמצן**, עבור פרזנטציות שנעשות כחלק מהתהליך הארוך והמייגע של גיוס כסף לסרט. רציתי לצלם סצנה בין אמא ובנה החייל, ונדרש לכך נשק עבור דמות החייל. מלאי הנשק

במחסן הפרופס המרכזי שבתל אביב לא היה זמין כי הושכר לאיזושהי סדרה. נאמר לי שיש מחסן פרופס צבאי, קטן יותר, ואולי שם אמצא את מה שאני מחפשת, ככה הגעתי לשמואל מהפרק השלישי, בשביל לקחת אם-16 מקוצר לסצנה הזו.

בצילומים של **שוטינג** ניסיתי לשחזר את ההפתעה שחוויתי בפגישה הראשונית איתו: את הכניסה האיטית אל הבית בעל שני המדורים: מעל פני השטח – בית פרטי נורמטיבי בשכונה פסטורלית. אבל מתחת לפני השטח – מרתף כלי נשק. מחסני פרופס נמצאים בדרך כלל בהאנגרים ענקיים באזורי תעשייה, וכאן, כשבאתי לקחת את הנשק, התפלאתי שפתח לי את הדלת אדם כל כך מבוגר בבית רגיל, כשאשתו יושבת בסלון וצופה בטלוויזיה. מיד התנצלתי כי הייתי בטוחה שטעיתי בכתובת, אבל הוא קטע אותי ושאל: "את בשביל האם-16?" נכנסתי בעקבותי אל הבית, שתינו תה. ורק אחר כך הוא פנה לרדת אל המרתף ואני אחריו. הוא פתח באיטיות את מנעול הכספת שעל דלת הברזל הכבדה ונכנסנו פנימה. כשראיתי את המרחב העמוס בנשקים ובפרופס צבאי ואת שמואל מוריד במיומנות את אחד הנשקים ומנקה אותו, התחלתי להתרגש. יש דבר כזה שנקרא "שריר דוקומנטרי". יוצרים ויוצרות שונים מופעלים ומופעלות מדברים אחרים, כשאני מזהה דימוי והתרחשות עם פוטנציאל סימבולי, "השריר" מתחיל לפעום. נשארתי שם עד אחת בלילה, ישבתי עם שמואל ומרגלית במטבח והקשבתי לסיפורי חייהם, שכחתי לחלוטין מהסצנה העלילתית שאני אמורה לצלם למחרת ונסחפתי אל המציאות. בדרך חזרה הביתה, שאלתי את עצמי, למה אני טורחת בכלל לעשות קולנוע עלילתי במדינה הזאת, שבה מתחת לכל אבן מסתתר אוצר תיעודי?

**שאלו:** אז התחלת במחשבה על "מחוז ירושלים" ומשפחת סלימאן בעיסאווייה, ונתקלת במקרה בשמואל ומרתף הפרופס שברשותו. ואיך הגיע הסיפור השלישי?

**נטעלי:** שנה לאחר מכן, ההיסטוריון אדם רז מצא במקרה בארכיון הצלב האדום בז'נבה, מסמכים שתיעדו את מנוסתם של תושבי הכפר מנסורה ביולי 1967, בעקבות צילומי סרט. אלה המסמכים שעליהם מתבסס הסיפור בפרק הראשון של **שוטינג**. אז כבר התחלתי להבין שיש כאן סרט, ושאין לי ברירה אלא לעשות אותו. לרוב אני מנסה להתחמק מעשייה של סרט חדש, זו כידוע עבודה כל כך סיזיפית. רעיונות עולים וחולפים, רק אם משהו ממש לא מרפה ממני, אני מחליטה להתחייב ולהתמסר. מהסיפור של שמואל רציתי שהסטודנטים שלי יעשו סרט. כתבתי את הטלפון שלו על הלוח, ואמרתי להם: "תקשיבו, קחו רעיון במתנה ותספרו את סיפורו של הקולנוע הישראלי מבעד לעיניו של פרופס-מן צבאי שסובל מביעותי מלחמות בערוב ימיו. תעצבו את החלומות שלו מהאטומים של הקולנוע הישראלי לדורותיו, מחלקיקי סצנות, דימויים, שוטים, הקולנוע יהיה החלום, זאת אומרת הסיוט שלו".

**שאלו:** למעשה גם את היית החלום/הסיוט שלו, כי באת אליו לשכור כלי נשק כדי לעשות קולנוע ישראלי. יש משהו בסיפור הזה שסיפרת כאן ולא נמצא בתוך הסרט, שהוא הסיפור של "שוטינג": הקשר הגורדי בין אלימות ונשק לעלילת הקולנוע, והיחסים המתהפכים בין אלימות לסימולציה של אלימות. מתי הבנת שהמבנה של הסרט יהיה טריפטיך?

**נטעלי:** לא הבנתי את זה מיד. ברגע שנחשפתי למסמכי הצלב האדום על מנסורה שאחרי מלחמת 1967, הדבר הראשון שעלה על דעתי היה לבדוק אם נשארו גלגלים של חומרי הגלם מסרט השחזור "ששת הימים". אמרתי לעצמי שאם אני מוצאת את הגלגלים – יש לי דוקומנטרי. עוד לא ממש הבנתי אז שהסיפור הזה קשור לסיפור של שמואל. היה רגע שבו הבנתי שאני חגה סביב אותו דבר, שיש שם תמה שמאוד מעניינת אותי, ושהסיפורים השונים קשורים אחד לשני. בכלל לא חשבתי שהסיפור של השתלת הנשק בעיסאווייה, שממנו התחלתי לחשוב באינטנסיביות על הזיקה בין קולנוע וטלוויזיה בישראל לממסד הבטחוני, ישתלב בסרט. אמרתי לעצמי שאם אני הולכת לעשות סרט על קולנוע, אשתמש בכל הכלים שהקולנוע מציע: אביים שני פרקים תיעודיים ופרק אחד שהוא עלילתי. ובאמת כתבתי תסריט לסרט קצר על דוקומנטריסט שבשביל סצנה טובה עובר השחתה. היו שם יחסים בין אבא לבן. האב היה וטרן בכיר בצבא ומאוד מקושר, והבן אקטיביסט פוליטי ובקשר איום עם אביו: לדמות הבן חשבתי ללהק את נדב לפיד, ולדמות האב את ארי פולמן. זה היה התסריט וכך הגשתי את הטרילוגיה לקרנות. אבל נאמר לי גם בקרנות וגם בגופי השידור: "אין אפשרות לממן את הפרויקט הזה, כי המימון הוא על פי קטגוריות ברורות – עלילתי או דוקומנטרי". כך חלפה שנה, והבנתי שאין לי ברירה אלא למצוא סיפור תיעודי שלישי. פתאום קלטתי שאני צריכה לבדוק את הסיפור שממנו התחלתי, זה שהעיר בי מלכתחילה את האובססיה למחשבה הזו. וכך יצרתי קשר עם משפחת סלימאן מעיסאווייה.

**שאלו:** הנה עוד תמה של "שוטינג" – היחס המעגלי בין העלילתי לדוקומנטרי. דרשו ממך להכניס את הסרט לקטגוריה אחת, סרט עלילתי או סרט דוקומנטרי. אבל הסרט "ששת הימים", שנעשה בהשתתפות החיילים ובאזורי הקרבות עצמם, וגרם לכפר צ'רקסי שלם להתפנות ולתושביו לנוס על נפשם – הוא סרט עלילתי או דוקומנטרי? וסדרת הטלוויזיה "מחוז ירושלים", שבה מופיעים שוטרי מחוז ירושלים ומשתילים נשק במחסן של בית שאותו הם לכאורה מגלים – זו סדרה עלילתית או דוקומנטרית? האם בכלל אפשר להבחין בין הקטגוריות הללו?

כדי לחשוב על כך אני מציע שנדבר על כל אחד מהסיפורים: השמות שנתת להם – רימייק, אקשן, פרופס – הם שמות מתוך עולם הקולנוע, והסרט כולו הוא סרט רפלקסיבי השואל על היחס השגור בין קולנוע למיליטריזם, לנשק, לגבריות, וגם על היחס בין מקור להעתק, ובין תיעודי לעלילתי. כל הדברים האלה מתערבלים כמה פעמים בכל אחד מהסיפורים. הפרק הראשון על מלחמת 1967 אוחד ברגע מאוד מסוים בהיסטוריה הצבאית והמדינית של ישראל, שבו העולם כמו נברא שוב

בשישה ימים. זהו גם רגע מפנה בהיסטוריה של הדימוי הנע בישראל: ראשיתה של הטלוויזיה. שידורי החדשות בטלוויזיה הישראלית מתחילים באותן שנים. אבל רגע לפני כן, אנשים צפו בחדשות באולם הקולנוע. מעין ערבול תודעתי בין מציאות לפיקציה.

אני חושב על כך ביחס למלחמה אחרת שנערכת באותו זמן, בסוף שנות ה-60 וראשית שנות ה-70 – מלחמת וייטנאם, שמגלמת כבר תקופה אחרת ביחס בין קולנוע ומלחמה. יש מסה קצרה מפורסמת של ז'אן בודריאר, שהופיעה בספרו סימולקרות וסימולציה, על אפוקליפסה עכשיו, הסרט הגדול על מלחמת וייטנאם.<sup>1</sup> מעניין לחשוב על אפוקליפסה עכשיו וששת הימים יחד – פיצורים אדירי ממדים, עתירי תקציב, שכולם צופים בהם ובמידה רבה הם שיוצרים את הדימוי של המלחמה. בודריאר כותב שבאפוקליפסה עכשיו הקולנוע הוא המשך המלחמה בדרכים אחרות, כך שגם אם האמריקאים הפסידו במלחמה, הם ניצחו בסרט. הוא כותב שפרנסיס פורד קופולה עושה קולנוע כמו שאמריקה עושה מלחמה: עם המון פיצוצים, המון אפקטים מיוחדים, המון תקציב, המון סטטיסטיים (הווייטנאמים) וחיזיון תעתועים אחד.

אבל בודריאר לא רק טוען שהקולנוע הוא המשך המלחמה, אלא שהמלחמה נעשית מלכתחילה כקולנוע. המלחמה האמריקאית נערכת מתחילתה כחיזיון שכולם אמורים לצפות בו: הנפאלם המושלך על הכפרים, הדי הפיצוצים העזים. לכן לא רק שעושים קולנוע על המלחמה, כהמשך של המלחמה, אלא שהמלחמה כבר מכילה בתוכה את הקולנוע. כעת בחזרה לששת הימים. הסרט לא רק משחזר את המלחמה מיד לאחר סיומה, אלא הוא עושה לה רימייק, ובכך הוא גם המשך המלחמה, גם עבור החיילים שנתקעים שם ולא חוזרים לביתם וגם עבור תושבי מנסורה שעבורם המלחמה לא הסתיימה. אבל האם זהו סרט על מלחמה שהתנהלה כסרט, או שזה סרט שהיה צריך לעשות כדי שהמלחמה תיצרב בזיכרון כאילו הייתה סרט?

**נטעלי:** מעניין מה בודריאר היה אומר עכשיו על המלחמה עם איראן, אפרופו ספקטקל. האקסטזה של טראמפ ממטוסי הקרב המרהיבים מבלי שמישהו יודע מה באמת התרחש שם. נשארנו רק עם הספקטקל, עם יחסי הציבור – והאמת, אולי הלואי שנישאר רק עם זה. זו גם אופציה לעתיד סביר יותר – רק עם פירוטכניקה ובלי פיצוצים אמיתיים. במקרה של שחזור הקרבות ברמת הגולן, הצילומים של הסרט באמת יצרו מצב של מלחמה עם תחמושת אמיתית. גבר בן שלושים מת במהלך הצילומים, לא ברור אם הוא נפגע מכדור תועה או מפיצוץ, אבל השורה התחתונה היא שאדם אחד שילם בחייו וכפר שלם ברח, ואנשים איבדו את בתיהם. כל זה נהיה קונקרטי מאוד. בתחקיר ניסיתי להבין האם הסרט

---

<sup>1</sup> ז'אן בודריאר, "אפוקליפסה עכשיו", בתוך סימולקרות וסימולציה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007), עמ' 61–62.

שירת את הצבא באופן מודע, מעבר לגלוריפיקציה של הקרבות. האם הסרט היה כלי להפחדה של האוכלוסייה המקומית? הרי היו שם פעולות הרתעה ו"עידוד הגירה", את זה אנחנו יודעים ממחקרים היסטוריים. לכאורה, הצבא שירת את ההפקה הקולנועית, שהייתה פרטית בשלב זה. רק לאחר מכן המדינה הלאימה את החומרים ולקחה על עצמה את ההפקה של הסרט. היו פה יחסים של "תן וקח": מעניקים לצבא את התהילה באמצעות תיעוד הקרבות, ואולי גם את התוצר הנלווה של הפחדת האויב על הדרך, והצבא נותן בתמורה שחקנים, תחמושת וכלים צבאיים, בעלות של מיליונים. הרי ללא הצבא אי אפשר היה להפיק סרט כזה. גם היום אין אפשרות להפיק סרט בסדר גודל דומה ללא הצבא. היו פה יחסים של שיתוף פעולה, חלקם שקופים, וחלקם אולי לא.

**ששת הימים** יצא לאקרנים באפריל 1968. הוא היה הסרט הכי רווחי בתולדות מדינת ישראל הצעירה – וגרף למעלה ממיליון לירות. כולם רצו לראות אותו, זו הייתה הצלחה מסחרית מסחררת. ההחלטה שלי הייתה לקחת את המוצר הזה ולפרק אותו לאבני הבניין שלו, לעשות דקונסטרוקציה לצורך רה-קונסטרוקציה, לספר דרכו סיפור אחר. זה נשמע מופשט, אבל זה תהליך קונקרטי מאוד. התברר לי שכל חומרי הגלם של הסרט קיימים. הם נמצאים לא רחוק מפה, מאות שעות של גלגלים במרתפים של ארכיון סינמטק ירושלים. אבל הם לא עברו דיגיטציה. הייתי צריכה לשבת בארכיון ולצפות בגלגלים על סטינבק – של 16 ו-35 מ"מ – לפתוח קופסאות ישנות וחלודות של גלגלים עם פטיש ואיזמל. חלקם לא נפתחו מאז 1968. הם מסריחים מאמולסיה – זה קשה אבל גם מרגש, לעשות את הפירוק והבנייה מחדש בידיים, כמו פסל.

**שאלו:** ואז את מדברת בסרט עם אחד הצלמים של "ששת הימים", מישהו שברור כי כמוך גם לו יש יחס טקטילי, חומרי, קרוב, לחומרים של הסרט, וכשאת מראה לו את חומרי הגלם הוא יודע בדיוק אילו סצנות הוא צילם אז, ומתרגש לראות אותן שוב, לראשונה אחרי יותר מחמישים שנה. והוא מקפיד את הדימוי, מסתכל, מתרשם ממנו, מתענג עליו, ואז אומר לך: "מה, זה נהדר! מה, את לא היית עושה הכול בשביל סצנה טובה?" והנה האופן שבו את מדברת על חומרי הקולנוע דומה לאופן שבו הוא מדבר עליהם – דיבור של קולנוען וקולנוענית. והנה סרט התעמולה והסרט הרפלקסיבי נפגשים.

**נטעלי:** הצלם הוא אדם גרינברג, שהלך שלשום לעולמו? צלם ענק, אחד הצלמים הכי גדולים שהצמיח הקולנוע הישראלי, שעבר לארצות הברית וגם שם מאוד הצליח. הוא צילם למשל שני סרטים בסדרת **שליחות קטלנית** (ג'יימס קמרון, 1984, 1991), סרטים בעלי משמעות חזותית אדירה. אני מבינה מה אתה שואל אותי, ולמעשה מרחפות ב**שוטינג** שתי שאלות שמופנות אליי הבמאית: אחת מהן היא שאלתו

---

<sup>2</sup> אדם גרינברג נפטר ב-30.10.2025, ימים ספורים לפני השיחה.

של אדם גרינברג: "לא היית עושה הכול בשביל סצנה טובה?", שאלה שאין לי, וגם לא לסרט, תשובה עליה, ובה אדם כורך את שנינו יחד: ברגע זה אני אומנם עומדת מאחורי המצלמה והוא לפניו אבל אני והוא שייכים לחבורה הזאת שנמצאת מאחורי המצלמה. בעריכה בחרנו להשאיר את השאלה הזו תלויה באוויר.

השאלה השנייה, שלוקחת את המעורבות שלי צעד אחת קדימה, היא שאלתו של סאלח בפרק השני "אקשן", שגם הפכה לכותרת המשנה של הפרק: "למה אתם עושים סרטים אם המצלמות שלכם עיוורות?". כשהוא אומר "אתם" הוא כורך אותי יחד עם יוצרי הסדרה "מחוז ירושלים". זו בעיניי אחת השאלות המרכזיות של הסרט, וגם היא נשארת ללא מענה. אני חלק מתעשייה עיוורת. אין ולא יכול להיות אזור נקי מעוולות הכיבוש. ראשית ברמה הפרקטית, את ימי הצילום בעיסאווייה הייתי צריכה לקבוע בין הסגרים של המשטרה. חלקם בוטלו כי סאמר סלימאן התקשר אליי להודיע שהם נכנסים לסגר ואין לו מושג מתי הוא ייגמר. לי יש חופש תנועה ולהם לא. פשוטו כמשמעו. אנחנו שקועים בזה, אנחנו עיוורים לזה, אנחנו חיים את חיינו שנים על גבי שנים בצד יום-יום של כיבוש, שהתחיל לפני שנולדתי, שנים של בנאליות נצלנית ברמה פרוצדורלית וברמה מהותית. לכן היה לי חשוב להדגיש את האמירה של סאלח, להפוך אותה לכותרת של הפרק ולא לספר את סיפורו ללא מודעות וביקורת עצמית.

**שוטינג** הוא סרט ביקורתי, ובה בעת מכיל את ההיקסמות מהקולנוע שאותו הוא מבקר. טריפו אמר פעם שמעולם לא נוצר סרט אנטי-מיליטריסטי באמת, שלא קיים כזה סרט.<sup>3</sup> כוונתו היא שמלחמה היא ספקטקל, וקולנוע הוא ספקטקל, והם אוהבים זה את זה.

**שאלו:** פול ויריליו כתב ספר על קולנוע ומלחמה, ובו הוא מנתח את האופן שבו האופטיקה של הקולנוע והאופטיקה של המלחמה אחוזות זו בזו.<sup>4</sup> הוא מראה כיצד המטוסים שחגים ומפציצים במלחמת האוויר הראשונה, מלחמת העולם הראשונה, מייצרים את מבט העל הקולנועי, ואיך במהלך מלחמת העולם השנייה הופכת המצלמה ממכשיר הקלטה וצילום לחלק אינטגרלי ממערכת הנשק. מאז אין סרט שאינו, במובן מסוים, סרט מלחמה, וקשה מאוד לעשות סרט אנטי-מלחמתי.

בשם הסרט שלך, "שוטינג", יש תעלול: היה אפשר לחשוב ששוטינג זו מילה מהלקסיקון הצבאי שהתאזרחה בלקסיקון הקולנוע. אבל למעשה שוטינג מתחיל כמושג המורה על ראייה, על שליחת האור ושילוח המבט הלאה. רק לאחר מכן זו הופכת לפליטת הכדור במכונת הירייה במחצית השנייה של ה-19, במקביל להתפתחות הצילום. כך שהיחסים בין ירייה לצילום אינם מטפוריים. אלה שתי

---

<sup>3</sup> ראיון של ג'ין סיסקל עם פרנסואה טריפו: Chicago Tribune, The Touch that Transcends Violence and Death by Gene Siskel, Chicago, Illinois 1973 November 11.

<sup>4</sup> Paul Virilio, *War and Cinema: The Logic of Perception* (London and New York: Verso, 1989).

פעולות ששלוכות זו בזו. ובאמת, כשצופים ב"שוטינג", אי אפשר שלא לתהות על משמעותם של הצילומים-היורים, כלומר אלה מ"ששת הימים" או מסדרת הטלוויזיה של המשטרה, כאשר הם מופיעים בסרט הביקורתי שלך: הנחלים המפכים ברמת הגולן או התשקיף על עיסאווייה – מי צילם אותם? מה תפקידם בסרט שלך? איזה סוג של עונג חזותי הם מעוררים – והאם וכיצד הם נבדלים מהעונג של האופטיקה המלחמתית-קולנועית?

אני רוצה להצביע על כך שזה הקומפלקס שבו אנחנו נמצאים: את, שעושה את הסרט, אנחנו שצופים בו, וגם הדמויות שמופיעות בו, כמו שמואל. גם אם אין לנו מרתף ענק ובו רפליקות של כלי נשק, אנחנו מופעלים מהפטיש (fetish) האדיר הזה, הפטיש של כלי הלחימה והאדרתם, שבלב העונג הקולנועי. הקולנוע הוא המדיום שמזמין אותנו להביט במשהו שלא נמצא, בהקרנה של משהו על המסך שמכסה על היעדרו בממשות, וכעת מקרין לנו כלי זין מפציצים מכל עבר. זה התכסיס שבבסיס הקולנוע והוא משתברר לתכסיסים שונים בעשייה הקולנועית. גם בסרט שלך. למשל בסיפור הראשון, שמוגש כולו מחומרי ארכיון בשחור-לבן, עד הרגע שבו אדם גרינברג מפציע, בזמן הווה ובצבע, ונדרש להתעמת עם ההשלכות של הסרט שצילם על אנשי מנסורה, ומוזיקת הקרבות מלאת העוז שמושקת לפתע כאשר עוברים לספר את סיפורם של הקורבנות; או בסיפור של שמואל שרק באמצעו נחשף שמדובר ברפליקות של כלי נשק לצורכי הסרטה. כל אלה אשליות שאת בונה ואז מנקבת, בדיוק ברגע הנכון לך במסירת הסיפור.

**נטעלי:** שוטינג הוא סרט שיש בו המון תכסיסים. אני קוראת לזה מפתחות: מפתח של צורה קולנועית ומפתח של סטוריטלינג. מתי לחשוף ומתי לא לחשוף. בפרק הראשון ידעתי מראש שאני רוצה שכולו יורכב מחומרי ארכיון. לא חשבתי שאני אראה את המרואיינים. אומנם צילמתי חלק מהשיחות, אבל היה לי ברור שתהיה הפרדה של סאונד ותמונה, ויראו אך ורק חומרי ארכיון, ובמקביל תהיה רצועת סאונד, כולל מוזיקה, שתשרת את ההתייחסות למה מציאותי ומה פיקטיבי.

המפתח לפרק השני היה העיוורון והניסיון להתקרב לאופן שבו סאלח רואה. איתי מרום הצלם ואני החלטנו לעזור את המצלמה – הורדנו לה את העדשה והגענו לטשטוש מסוים שקרוב לליקוי הראייה שלו. דיברתי עם הרופאה שניתחה אותו שמונה ניתוחים ושלחתי לה את הניסיונות שלנו, היא אמרה לי שזה מאוד דומה, המצלמה היא הרי חיקוי של האופטיקה האנושית, זה היה חיפוש שמנסה להתקרב ככל שאפשר להתקרב לזולת ולנסות ליצור את נקודת המבט שלו על הסיפור.

בפרק השלישי המפתח הוא חלומות. ידעתי ששמואל סובל מסיוטים לעיתים תכופות, וחשבתי לקחת את הקולנוע הישראלי המילטריסטי לדורותיו – ולעבוד איתו, להשתמש בסרטים כחומרי הגלם של הסיוטים. רציתי גם שהפרופס, החפצים עצמם, ידברו ויזוזו, כמו בסוף הפרק, באנימציות סטופ מושן, שבו הם

כולם בתנועה. בנוסף, יש אווירה דומה לקולנוע של אולריך זיידל בפרק הזה – אסתטיקה סטרילית, מעוצבת, תיאטרלית ופטישיסטית. בכל הפרקים יש מחשבה אינטנסיבית על שפת הקולנוע, סינרגיה מקסימלית בין צורה לתמה. ואם נחזור לאדם (גרינברג), שבירת השפה התרחשה במשמרת העריכה האחרונה, ברגע שבו עולה שאלת הפליטים, פתאום אמרתי לנילי פלר העורכת "בואי נשבור. בואי נראה אותו, לכמה רגעים", החלטנו מראש על שפה אחידה של ארכיונים בלבד וסאונד בנפרד ורציתי לשבש גם אותה.

**שאלו:** אני חושב שהחלומות והסיוטים הם הדבר שעובר בין כל הפרקים המרכיבים את הסרט. הקולנוע הוא הרי בית חרושת לחלומות, והסיוט של הקולנוע הוא המלחמה. ובכלל, מהו הממד הקולנועי של המלחמה? המלחמה, כמו סרט הקולנוע, בנויה על הטעיה ואשליה, על הרתעה חושית, על כוח שעוד יכול לצאת אל הפועל. לעשות רעש מחריש אוזניים לפני שירים, לעשות הבזק של אור לפני שמפציצים – כדי לעורר יראה מפני ההפעלה של הכוח. שדה הקרב הוא גם קולנוע, קולנוע ללא מסך. כל זה עולה מן הפרקים השונים בסרט, שכל הזמן מייצרים את המציאות השגורה כחלום מסויט. הדוקומנטרי הופך להיות הפנטזמטי. וממנו עשויה המציאות הפוליטית שלנו.

הפרק השני, על משפחת סלימאן בעיסאווייה, מעמיד איזו היסטוריה של האלימות של המקום הזה. יש פה אלימות בנאלית שמשתחזרת פעם אחר פעם, ולצידה מתן עדות על אותה אלימות, המתאר אותה בדרך שונה. למשל, בפרק הראשון על הסרט "ששת הימים", העדות של הפליטה ממנסורה מהווה שחזור שונה של מלחמת ששת הימים. וכך, הרחוק ביותר במקום הזה הוא גם הקרוב והאינטימי ביותר, והמשפחה הפלסטינית של סאלח והפליטה הצירקסית הם לא רק ה"אחר" של המקום הזה, הם, למרות הכול, בני שיח קרובים שלנו. גם הם המקום הזה. ובזה יש אולי, למרות הכול, זיק של תקווה.