

## "התמונה שלא צולמה היא לעתים התמונה החזקה ביותר בסרט": ריאיון עם רם לוי

**מראיינים:** זהבה כספי, שמוליק דובדבני, מוריה דיין, נעה ולדן, לירון וקסמן, רון לסרי, מירי פלד, מיכל פלס-אלמגור, אורי רוזנברג, עירית רונן

**בפתיחת הסרט סגר אתה אומר שכבר 40 שנה אתה עושה סרטים על הקונפליקט הישראלי-פלסטיני ושואל – ספק בעצב, ספק במידה של אירוניה עצמית – מתי כבר תוכל לעשות סרטים על פרחים. האם, לדעתך, סרט צריך להיות תמיד בעל משמעות ומסר פוליטיים וחברתיים מלבד הפונקציה האמנותית שבו? מהו, לדעתך, היחס שבין האתי והאסתטי בעשייה הקולנועית שלך?**

התשובה הראשונה לשאלה היא "לא". אני חושב שהנושאים החברתיים והפוליטיים הם פן חשוב מאוד במה שאני עושה, אבל זה לא הפן היחיד. אמנם לכל נושא שאתה עוסק או לא עוסק בו יש קשר מסוים לפוליטיקה, אבל עשיתי סרטים שאין להם משמעות פוליטית או חברתית ישירה. עכשיו, למשל, עשיתי סרט דוקומנטרי שנקרא ואם נניח, לרגע, שיש אלוהים ויוקרן בדוקאביב ובערוץ 8 במאי. יש בו כמה פרחים וגם כבשים אחדות.

**האם אתה בכלל מאמין שאמנות – אמנות הקולנוע במיוחד – יכולה להשפיע על המציאות?**

תראו, כשהתחלתי לעשות תכניות ברדיו, ופעם ראשונה הטייפ הריק התמלא פתאום בטקסטים שאני הייתי אחראי להם, וזה שודר (תכניות הרדיו שלי עסקו בנושא הישראלי-ערבי; השנים היו 1963-1964) – אחרי שהתכנית שודרה יצאתי לרחוב וחשבת: "רגע, אנשים צריכים עכשיו לצאת לחבק אחד את השני ולהגיד: 'איך לא ידענו? איך לא ראינו את זה קודם? ברור, הרי ברור!'". מצד אחד זו מין גישה נאיבית, לא נכונה, אבל גם הגישה הצינית שאומרת שאין השפעה בכלל, לא נכונה. יש השפעה. אתה אף פעם לא יודע מתי וכמה ומה, אבל יש. אני מאמין שכן.

**האם כוונת סרטיך להשפיע על הציבור?**

כשאני עושה סרט שיש לו כוונה חברתית-פוליטית – ודאי שכן. אני רוצה לשכנע. ולשכנע לא באופן פלקטי, אלא עם ריבוי פנים. אבל בכל זאת, אני רוצה שהקו שאני מאמין בו יתממש. בלי ספק.

**יש לסרטים ערך חינוכי לקהל?**

כן. אני חושב שכדי להבין את הבסיס של הספרות והקולנוע, צריך להתחיל בתקופת

המערות, כשזקן השבט היה יושב ומספר סיפורים. הסיפורים שהוא היה מספר לא היו סתמיים. אלה היו סיפורים עם כוונה: כוונה ללכד את השורות, להתריע בפני האויב, או להבין איך להסתדר אתו; לעצור את חברי הקבוצה, או בעיקר את הצעירים שביניהם, מפני סטיות שמקורן ביצרים שלהם. כאלה דברים. אני חושב שעד היום – עם הרבה מאוד חריגים, כמובן – נקודת המוצא של הספרות והקולנוע היא חינוכית.

**בדרך כלל משתמשים במושג "חינוכי" לגבי אמנות מגויסת, תעמולתית, ואילו אתה רואה בו, כמדומה, מושג חיובי. איפה עובר הגבול בין התעמולתי והמגויס לבין החינוכי?**

העושר. העושר של הדברים. אם מציגים רק צד אחד בעניין באופן חד-משמעי, פוליטי ישיר, כשהכיוון ברור ופסקני – זה דבר שאני לא סובל. ברגע שאתה רואה את הריבוי ואת העושר של הדברים, זה שונה. ועדיין יש מרכיב חינוכי ברוב הסרטים שתלכו היום לראות. תחפשו ותגלו שכמעט בכל סרט יש גם מרכיבים חינוכיים, גם אם הסרט הוא לא "חינוכי-חינוכי" שמציגים בבית ספר.

**האם אתה חש תסכול כאשר אתה מגלה שלסרטים שלך לא הייתה כל השפעה על המציאות?**

זה תלוי באלו סרטים מדובר. בסרט אחד חשתי תסכול גדול. זה סרט שעסק בחקירות ועינויים של השב"כ, המשטרה והצבא: הסרט שלא היה. עבדתי עליו שנתיים. זו הייתה עבודה קשה ומסוכנת, כי הסתובבתי בעזה ובגדה. חשבתי שאני מביא מרחב גדול, מספר די גדול של מרואיינים, כדי להוכיח את הטענה שלי – שיש עינויים של ממש, ושהעינויים האלו עוברים גם אלינו, לחקירות פנימיות בתוך ישראל. והסרט הזה, שהרגשתי שהוא מאוד משמעותי, שודר בעשר ומשהו בלילה, והיו כמה ביקורות, נדמה לי ביקורות די טובות – ושום דבר! ואני חשבתי שבתים יתמוטטו, שיאמרו: "יאללה, איך זה אפשרי?!", ולא קרה כלום! היו עוד סרטים שבהם הרגשתי את זה, אבל התרגלתי. לעומת זאת, הסרט חרבת זזעה, למשל, עשה דברים, ולחם עשה דברים.

**אז אחד מהמדדים שלך להצלחה של סרט הוא ההשפעה שלו על המציאות. זאת אומרת שיכול להיות סרט שהוא מצוין, ויש לו אמירה מאוד משמעותית, אבל אם הוא לא יעורר תגובות משמעותיות כלשהן תראה בו כישלון?**

תלוי איזה סרט. אין שום ספק שלתגובה על הסרט יש חשיבות מבחינתי. אני לא זורק לחלל הריק. פעם אמרתי לעצמי, בגלל שאני אוהב כל כך לעשות קולנוע, שלא אכפת לי לעשות סרטים שייכנסו למגרה. בסרטים שיש בהם משמעות פוליטית או חברתית זה בוודאי לא נכון, ואני חושד בעצמי שגם לגבי הדברים האחרים זה לא נכון.

**האם יכול להיות שלגבי סרטים מסוימים כיוונת כן שיווצר פולמוס? אולי יצרת איזושהי פרובוקציה בכוונה בשביל לחולל משהו במציאות?**

כן, בטח. למשל חרבת חזעה. תוך כדי עשייה הרגשתי מה שנקרא "משק כנפי ההיסטוריה". אני אומר את זה באירוניה, אבל בכל זאת לא לגמרי. כי העשייה של הסרט הייתה מאוד קשה. הרגשתי שאנחנו מתגברים על כל הקשיים שנתקלנו בהם כי הסרט חשוב, והסרט יעשה משהו בתודעה לגבי מה שקרה ב-'48, לפחות שבירת המיתוס החד-משמעי על מה שקרה עם הפליטים.

**מה הוביל אותך ליצירת חרבת חזעה ולדיון טלוויזיוני בנכבה, שהסערה שחולל הקדימה בכמעט עשור את חומר הנפץ שהפעילו ההיסטוריונים החדשים במחקריהם? מה הוביל אותך לעסוק בנקודה הזו, מה היה הדרייב שלך?**

נתחיל בזה שמי שמגיע לו הקרדיט על כך הוא ס. יזהר. אני לקחתי סיפור ועשיתי ממנו סרט, אבל עשיתי את זה יחד עם השותפים שלי – דניאלה כרמי שהייתה התסריטאית, והשחקנים והצוות כולו. העניין שלי עם הסיפור הזה התחיל, אני חושב, ב-1955. אני יושב לי אחר הצהריים במקום שבו אחר כך רבין נרצח – ליד צריף הצופים של דיזינגוף בצפון תל אביב, שהיום נמצא שם בית העירייה – והמדריך שלנו מקריא לנו את הסיפור. זה טבע בי עניין רב משום שלא הייתי מוכן לזה. חשבתי מחשבות בנושא עוד קודם, אבל השילוב של הטקסט, המילים המופלאות של יזהר ושל הסיפור הנורא הזה – היו הגרעין. אחד הגרעינים לפחות. אחד הגרעינים החשובים. כשהגעתי לטלוויזיה, אמרתי: אני רוצה לעשות את זה, אני רוצה לעשות מזה סרט. הגשתי את ההצעה ב-1970, אני חושב, ודחו אותה. הוועדה אמרה שיש פרות קדושות שלא שוחטים.

**הרי הסיפור כבר היה זמן רב בתכנית הלימודים בבתי הספר, אז למה טלוויזיה לא?**

אנחנו עם הסרט, לא עם הספר. ברגע שהדבר מופיע בשידור, אז זה משהו אחר לגמרי. במיוחד אחרי שעשו הכנה כל כך טובה מבחינת הצנזורה. צנזרו את הסרט, לא אפשרו לי לשדר אותו בתאריך שנקבע, וזה גרם לכך שכולם רצו לראות אותו כשהוא שודר לבסוף.

הסיפור היה חלק מתכנית הלימודים, וזו אחת הסיבות לכך שהנהלה שלנו, שהבינה איזה חומר נפץ יש שם, הסכימה בכל זאת ללכת על זה. כי החכמה הגדולה הייתה שלהם, לא כל כך שלי. אני רק רציתי לעשות סרט ועשיתי. הם לקחו על עצמם את האחריות. ואחת הסיבות לכך הייתה שהספר ממילא נמצא בתכנית הלימודים.

**אתה חושב שהיום סרט כזה היה יכול לעשות אותו רעש שהוא עשה אז, או שהיום הציבור כבר כל כך אדיש, ורואה בעיקר את ערוץ 2, או תכניות אסקפיסטיביות? השאלה היא אם סרט כזה בכלל היה מעורר איזושהי תגובה מהסוג שהוא עורר בשנות השבעים.**

אם היו מנסים לעצור את הסרט, והייתה מלחמה סביב שידורו, זה היה מעורר תגובה דומה. אבל בסך הכול אני מסכים: היום כבר נעשו דברים לאין ערוך יותר חריפים, והציבור כבר מכיר בעובדה שאנחנו כבר לא כל כך נקיי כפיים כמו שחשבו אז, ולכן אני מניח שזה נכון. היום דבר כזה יעבור בהרבה פחות רעש.

למרות שגם היום הנושא של החיילים הישראלים נשאר רגיש, וכשיש סרט שמפקפק בניקיון הכפיים שלהם – אז כדאי לעשות את זה באנימציה. בעצם קיים איזון מאוד עדין: אתה נמצא בקונפליקט מתמיד בין הרצון ליצור תהודה רחבה לבין הצורך להיות נאמן לאמת האמנותית ולאג'נדות הפוליטיות שלך. איך אתה מאזן בין השתיים?

הייתי מגדיר את זה כקונפליקט בין הצורך בתהודה לבין הרצון לצעוק. אבל אצלי בבסיס קיימת האמונה – אני לא יודע אם זה מולד או שזה נבע מהחינוך שקיבלתי או מהנסיבות – שכשמישהו חושב הפוך ממני, אני מבין למה. או שאני מנסה להבין למה. זה לא שכל האמת נמצאת אצלי. זאת האמת שלי, אני לא יכול להימנע ממנה, אבל ההנחה שהצד השני שחושב הפוך ממני הוא פשוט התגלמות הרוע – לא קיימת אצלי. אני נמצא עם אנשים שחושבים אחרת ממני, ואחדים מהם החברים שלי, וזה בסדר. אבל זה נכון. באמת חשבתי שאני מוכרח להגיע לאנשים, אני לא רוצה להישאר בתוך הנישה של השמאל העיוני, שמהנהג על דברים כאלה ומקבל אותם, זה לא מעניין אותי. לכן גם כל כך רציתי להיכנס לטלוויזיה ולעבוד בטלוויזיה. כי היה לי חשוב להגיע לקהל רחב.

היו סרטים שנעשו קודם, למשל הסרט אני אחמד שנעשה על פי תכנית רדיו שלי, ואבשלום כץ היה הבמאי. זה היה עוד לפני שלמדתי קולנוע, לפני שבכלל הייתה טלוויזיה, והתמודדנו עם שאלה דומה. נכנסנו לתוך נישה אחרת. היה אז חוק שלפני סרטים בקולנוע היה צריך להקרין או יומן או סרט קצר – כדי לעודד את התעשייה. חלק גדול מאוד מהסרטים האלו נעשו על ידי "מרכז הסרט", והיו חלק מהתעמולה הישראלית, ואחרים היו יותר בכיוון של חדשות שנמסרות בפאתוס גדול. לנו היה חשוב מאוד להראות את אני אחמד לא ב"צוותא" או במקום אחר שיש בו אנשים שחושבים פחות או יותר כמונו, אלא שהוא יוקרן בתור סרט קצר בבתי הקולנוע. לכן הלכנו לממונה על ענייני ערבים במשרד ראש הממשלה, ששמו היה שמואל טולדנו, שהיה אדם די ליברלי. הוא קרא את התסריט שלנו, ראה את הסרט לבד, ואמר שהוא מוכן לקחת את העניין תחת חסותו, ובלבד שנעשה שינוי אחד. השינוי היה צריך להיות בנושא האדמות. הסרט מדבר על בחור צעיר מהכפר שבא לעבוד בעיר, ונאמר שם המשפט: "הפקיעו לנו את האדמות, ולכן אין לנו אדמות". טולדנו אמר שנוריד את המילה "הפקיעו". אנחנו נלחמנו עם עצמנו עם השאלה הזו, ובסוף השארנו את זה מאוד סתמי כזה: "לפני המלחמה ב-48' היו לנו אדמות, עכשיו אין לנו". זה היה המחיר ששילמנו בשביל להגיע לציבור, והמחיר הזה היה ראוי. ערב אחד, ממש בסוף 1966, הקרנו את הסרט לפני כל מיני אנשים נכבדים ב"אולפני הרצליה". יריבו הגדול של טולדנו, איש ההסתדרות שהיה ממונה על נושא הערבים בהסתדרות, קם אחרי ההקרנה והתחיל לצעוק על טולדנו על שהוא תומך בסרט נורא כזה. טולדנו התחיל לדאוג וחזר בו מהנכונות לשלם על הפקת הסרט, דבר ששינה לנו מעט מאוד: אנחנו כולנו התנדבנו, ולמממן הסרט, דוד ארנפלד, לא היה אכפת, כי הוא ממילא לא עשה את זה בשביל הרווחים, כמובן. אבל מה? זה גרם לשערורייה, ושערורייה הועילה לנו מאוד, כי בעלי בתי הקולנוע התחילו להתמקח ביניהם מי יקרין את הסרט השערורייתי הזה.

בהקשר הזה של צנזורה וממנים, רצינו לשאול – במשך הרבה שנים עבדת במסגרת של ערוץ ממלכתי, ערוץ 1. איך היה לעבוד בתוך המדיום הזה, תחת המטרייה הממלכתית

**הזו? האם זה עזר באופן כלשהו להכשיר את המסרים החתרניים או שזה הגביל אותך דווקא?**

גם וגם. שני הדברים נכונים. היו תקופות שונות בטלוויזיה. בימים הראשונים הטלוויזיה רעדה מהצל של עצמה כי הפוליטיקאים פחדו שכל מי שמופיע בטלוויזיה למחרת הבוחרים יצביעו עבורו. היו עניינים בכל תכנית והיה ממש מפחיד, כמעט שאי־אפשר היה לעבוד. שם עשיתי בין השאר את הסרט מתרסים, שמספר על שתי משפחות, יהודית וערבית. שנתיים וחצי לא נתנו לשדר את הסרט הזה. בסוף הוא שודר ועורר דיון מורכב, אבל זה סיפור אחר. זו הייתה תקופה קשה. צריך לזכור שזה היה מיד לאחר שחוק רשות השידור נחקק ב־65', והיה צריך להוכיח את עצמו. לכן עלתה שאלת החופש, והשאלה של גבולות החופש, ומה מותר ומה אסור, ונתנו לי לשדר את הסרט רק אחרי שנתיים וחצי של ייסורים גדולים. אחר כך באה תקופה הרבה יותר קלה, כשארנון צוקרמן, מוטי קירשנבאום, יצחק לבני ועודד קוטלר היו המנהלים. הם דווקא אמרו, אנחנו צריכים ללכת קדימה, אנחנו צריכים לגעת בנקודות רגישות, בשביל זה יש טלוויזיה. הם השתמשו בהצעות שלי, בין השאר כדי לעשות את הדבר הזה. זו הייתה תקופה של פריחה שהעיקרון שלה היה להרחיב את הגבולות של מה שמותר לדבר עליו.

**זו התקופה של ניקוי ראש.**

זו הייתה התקופה של ניקוי ראש, ולפני כן – של טיפול שורש. הייתה מין מחשבה כזו של "מותר", והעשייה בטלוויזיה נשענה על אנשים שחושבים בכיוונים שונים. למשל, ביומן השבוע הראשון, חיים יבין היה העורך, ואנחנו היינו צוות שכלל: אותי, שאתם יודעים איפה אני עומד פוליטית פחות או יותר, או ליתר דיוק חברתית (לא פוליטית־מפלגתית כי אף פעם לא הייתי קשור לשום מפלגה, אבל בחשיבה שלי), ומישהו שנמצא פחות או יותר באמצע – שמעון יקותיאל – ואדיר זיק, שאחר כך היה מראשי התנועה של ישראל השלמה והיה מהדוברים העיקריים בערוץ 7. ועבדנו יחד. היה נכון לעשות את זה ככה, כי אנחנו מערכת ציבורית ואי־אפשר היה לתת לנו לשתוק, והאיזון נעשה על ידי השילוב הזה.

**היית בין הראשונים שעשו סרטים העוסקים בסכסוך הישראלי־פלסטיני מנקודת מבט לא שגרתית, וגם בסרטים בעלי אופי חברתי יותר בחרת לעתים בנקודת מבט של הצד האחר. איך אתה מתמודד עם השיוך הבסיסי שלך – גבר לבן, יהודי, אשכנזי – כשאתה בא להראות אנשים שהם מודרים חברתית?**

בכנס שהתקיים ב"משכנות שאננים" דיברתי על הספר החדש של א"ב יהושע, הספר עוסק בבמאי קולנוע. אמרתי שם, בין השאר, שהגיבור, שהוא במאי, הוא לא גבר. לביים זו תשוקה כמעט על הגבול המיני. יש לך איזה חץ בראש, או קשת שחץ מוליך אותה קדימה, ללכת קדימה ולעשות את הסרט, למרות הכול, למרות כל מה שמקשה עליך. יש בזה משהו פאלי, אין ספק. אבל זו לא הייתה השאלה שלכם. הנושא שלגביו שאלתם תמיד היה בי. אני בא – אתם רואים את הבית שלי, בית בסדר, בורגני, תל אביבי או רמת גני, זה לא בית חסר. אין לי תשובה מדוע זה העסיק אותי מאז שהייתי ילד. אני

מניח שצריך להיכנס לפסיכולוגיה של המשפחה שלי, אבל אני לא בטוח. אבל הייתי מאוד מוטרד מהנושא הזה עצמו. בשנת 1974 עשיתי סדרה על עוני אורבני, שנקראה מצוקה דור שני. זו הייתה סדרה בת שני פרקים, ואחד מהם עסק במשפחה עם 14 ילדים: מוישה דיין כהן, יצחק רבין כהן, מנחם בגין כהן, וכל מיני כוהנים כאלה.

### אלה הם שמות אמתיים?

כן, כן, שמות אמתיים. האב חשב שהוא יקבל תמיכה מהאנשים האלה ולכן הוא נתן לילדים את השמות שלהם. כל הבנים נקראו בשמות של מנהיגים פוליטיים – ימין, שמאל – לא חשוב. אתם צוחקים, אבל זה לא היה מצחיק בכלל. התמונה האיומה ביותר, שלא יכולתי לראות את זה, הייתה כשהלכתי לתחקיר. הם גרו בדירה בת שלושה חדרים. אני לא אשכח את התמונה. הם נעמדו מול קיר, 7-8 מתוך ה־14, ואחד אחרי השני הם רצו ודפקו את הראש בקיר. הם רצו כמו שמתכווננים לקלוע כדורסל, ככה הם דפקו את ראשיהם בקיר. סתם, לא היה להם מה לעשות אז כך הם שיחקו. לא אשכח את התמונה הזו. זה היה סוג של משחק.

### צילמת את זה?

לא, כי לא יכולתי לבקש אחר כך כשבאתי לצלם שיעשו את זה שוב. זה היה מחפיר. לא הייתה לי בעיה עקרונית להראות תמונות כאלה, אבל כמובן שלא הייתי מעז לבקש מהם לחזור על זה, דבר שהוא אפשרי בדרך כלל. ראיתי מראה שיש לו משמעות, אבל לבקש מהילדים עוד פעם לרוץ... בכל מקרה, זה היה דבר נורא. כמו תמיד, כשיש לך חסר, אז לחסר יש יותר חיים ממה שמלא. לכן, התמונה הזו שלא צילמתי היא אחת התמונות הכי חזקות שנשארו לי מהסרט. על כל פנים, זו הייתה משפחה אחת, והמשפחה השנייה הייתה אחרת. באחד משני הסרטים האלה הצבתי שני קריינים, שחקן ושחקנית, שעמדו כקרייני רצף, כמו שאתם שומעים ברקע של סרטים או של כתבות, אבל הראיתי אותם, מדברים, דבר שאיננו נהוג בדרך כלל. דברים על מצבו של האדם שמתפרנס מעוני. עשיתי סרט – קיבלתי משכורת. עובדים סוציאליים – מקבלים משכורת עבור עבודה עם העניים. כבר אז הרגשתי את הקושי הזה. אני חושב שהשאלה הזאת חזרה בעוד סרטים שעשיתי. השאלה מה אתה עושה שמה בכלל, באיזו זכות אתה הולך למקום כזה. אבל הבררה היא לא לעשות, להניח לדברים להיות. יש הרגשה לא נעימה במידה מסוימת שאתה כאילו משתמש בזה בשביל הסרט שאתה עושה, אבל אתה עושה את זה כי אכפת לך.

**במותר לי לחבק אותך? יש רגע דרמטי במיוחד, כאשר מתגלה שאחד ההומלסים שהסרט מלווה, נפטר. רצינו לשאול, האם לדעתך מגיע רגע שבו צריך לכבות את המצלמה ולהיות אקטיבי בתוך הסיטואציה, או שהמעשה של התיעוד ועשיית הסרט הוא המשמעותי ביותר בעיניך? מה בין תיעוד של מצב לבין הניסיון לשנות אותו?**

אני עושה מעשה קטן. סרט זה מעשה קטן. לשנות זה מעשה גדול. אני לא יודע אם אני יודע איך עושים את זה. אני יודע איך אני מתעד את מה שיש, ואני מנסה להזדהות עד

כמה שאפשר עם האיש שאני מצלם אותו, שנמצא במצב של ייאוש או קרוב לייאוש. איך להוציא אותו משם – אני לא יודע.

הבעיה היא ברגע שאתה בקונפליקט, אבל לא בהכרח אתה תמיד בקונפליקט. אני לא אכנס לזה, אבל כמובן שהיו לי מצבים כאלה. כשעשיתי את הסרט על המצוקה בדור השני רבצתי אצל שתי המשפחות, הרבה שבועות לפני שהתחלתי לצלם בכלל. תוך כדי כך הפכתי להיות מישהו בתוך הסיטואציה. אבל ברגע שילד קטן בן חמש אומר לי "בוא, אני אראה לך איפה אבא מחביא את הסמים", אז אני לא עושה עם זה שום דבר חוץ מלהגיד "וואי".

**עד כמה אתה מרגיש שנכון בשבילך להזדהות עם הסיטואציה? האם לפעמים יש צורך בריחוק מסוים כדי לתת נקודת מבט אובייקטיבית? עד כמה אתה צריך להיות בתוך הסיפור?**

אני בתוך הסיפור. אבל זה מעלה קושי גדול במצב הזה, שאתה בא מבחוץ. אני זוכר שעל לזחם, שלא היה סרט דוקומנטרי, קיבלנו את פרס איטליה. זה היה בזמנו הפרס הכי חשוב בטלוויזיה האירופאית, ונתנו לנו אותו. נסענו בהתראה של רגע, כי הסרט נשלח ופתאום הודיעו לנו שזכינו – קיבלנו איזה חדר במשהו שהוא ארמון. עמדתי בחדר בלוקוסוס שלא ייאמן בכלל, והייתה ברכה עם מים כחולים יפהיים, ועמדתי שם ואמרתי, איזה מזל ששלמה אלמליח (גיבור הסרט לזחם) הוא לא איש חי, אלא דמות פיקטיבית, כי לא הייתי יכול לעמוד בזה.

**יש תמיד ויכוח בין צלמים – כשאתה רואה תאונת דרכים, מה תעשה? תעמוד ותצלם או תרוץ לעזור?**

תשאיר את המצלמה פתוחה ותעזור.

**האם לדעתך באמת אפשר לתעד את הדברים כמו שהם? לפי מה שסירת אתה עושה עבודת הכנה רצינית על מנת להיכנס לתוך העולם, ואולי העולם הזה משתנה תוך כדי כך. כמו כן, המצלמה עצמה משפיעה על מה שמצולם מעצם נוכחותה.**

אני לא בטוח. אורח לרגע רואה כל פגע, אבל הוא רואה את זה לרגע והולך. אם אתה נמצא שם הרבה זמן, אתה רואה כל מיני דברים ומערכות שלמות, אבל אז אתה נכנס אל מערכת הטעויות של עצמך. אני אתן לכם דוגמה: הסרט השני בסדרה ההיא שעשיתי על מצוקת דור שני נקרא ביתה של רחל. היו בבית חמישה ילדים, הבכורה לא הייתה בתו של האב הנוכחי. וברגע מסוים הילדה הזו – בת אחת עשרה, אמרה לי "אני רוצה למות". אני הסברתי לעצמי, זה ברור, היא לא בתו, היא דמות חיצונית במערכת. זו הייתה גם המסקנה שלי בעת התחקיר הממושך. לא כתבתי את זה בשומקום, אבל הרגשתי שזו הסיבה. ראיתי שהיא מנוכרת. כמה שבועות אחרי שהסרט שודר הלכתי לבקר את המשפחה. הלכתי ברחוב עם האב, ופתאום הילדה הזו, שחשבתי שהיא הילדה המסכנה – מה שהיא הייתה באמת, אבל אני חשבתי שזה נבע מהניתוק שלה במשפחה – רצה אל האב הזה, חיבקה אותו, נישקה אותו, ואני אמרתי לעצמי, מה אני מבין בכלל? אני לא מבין כלום. אני מנחש שאני יודע, אבל אין לי כל ביטחון שמה שאני אומר יש לו איזה תוקף בנוגע למציאות.

**יש בסרטים שלך מצבים שמעוררים מצוקה מאוד גדולה. האם חווית משיכה למצבים כאלו? כיצד הדבר משפיע על החוויה היומיומית שלך, כשצריך "לחזור עם זה הביתה"?**

מסיבה לא ברורה אני נמשך למצוקה. הייתי פעם באפריקה, בקניה, וראיתי מין חושה קטנה כזו עשויה מגללי עזים. אמרתי לציפה, אשתי, זה המקום בשבילי, המקום הנעים הזה. אני רוצה להיות כאן. למה? אני לא יודע. אפשר להיכנס לניתוח פסיכולוגי ולהיסטוריה של המשפחה הסופר-נקייה שבה גדלתי ולחשיבות שאמי ייחסה לניקיון. אבל זה פשוט מדי. אני זוכר סיטואציה מגיל חמש, שבה הייתי בקייטנה, והגננת יצאה מהחדר עם תינוק ואמרה: "פיכס, הוא אכל את החרא שלו". כשעשיתי את הסרט 14 הערות על הר הזבל נזכרתי בסיטואציה הזו, ואמרתי לעצמי, איך זה דואלי אצלי. מצד אחד אני מבין את הגננת, כמובן, אבל מצד שני אני גם מקנא קצת בתינוק. חולני.

**במקביל לעיסוק שלך בזבל, באופן ממשי ומטאפורי, חלק מהעשייה שלך היא בכיוון הפוך. כיצד אתה מסביר את הפער ביצירתך בין עיסוק בחומרים חברתיים ופוליטיים "נפיצים" לבין אדפטציות שמתרחשות לעתים על גבול הפנטזיה?**

כשאתה עושה סרט אתה 70 עיניים ו־70 אוזניים. אתה חי כל הזמן חיים תוססים, כמו על סמים. הכול גורם לגירויים אצלך. הגירוי של הזבל מתערבב עם ציור שאתה רואה, והם מדברים יחד. אתה לא רואה את ההבחנה ביניהם. זו אמנות וזו אמנות. עשיית קולנוע היא מקצוע עשיר, רבותי, ש תעזבו הכול ולכו ללמוד קולנוע. אין דבר נפלא מזה, בעיני.

**היצירה שלך מגוונת מאוד. מה ההבדל בין תהליכי היצירה של סרט דוקומנטרי ושל סרט עלילתי?**

שאלתי פעם את הסטודנטים שלי: מה דומה בין שלוש השורות הראשונות שנמצאות בתסריט הראשוני של סרט דוקומנטרי לבין התוצר הסופי. בסרט דוקומנטרי הדבר היחיד שנשאר קבוע תוך כדי עבודה זה הבמאי, וגם הוא משתנה. לעומת זאת, בסרט עלילתי התבנית קבועה מראש פחות או יותר. בנית תסריט, ותוך כדי כתיבה, צילום ועריכה, אתה מהדק את השרשראות בשאיפה להגיע למצב שבו אם תוציא חוליה אחת מהשרשרת הכול יתפרק. אבל הבסיס קבוע.

**תוכל לספר לנו על תהליך העבודה עם השחקנים?**

זוהי אמירה כמעט מובנת מאליה, אבל אנחנו אנשים עם המון רבדים. שחקנים לא־מקצועיים מביאים את הרובד הראשון או השני שלהם. שחקנים מקצועיים מביאים רבדים עמוקים יותר. אני מאמין בעבודה עם שחקנים. השחקן המעניין בעיני הוא שחקן שאומר לפעמים "לא" גם לטקסט של עצמו. כמונו. הוא לא רק אומר את הטקסט אלא גם חושב את ההפך. כמו עכשיו, בריאיון, אתם מקשיבים, אבל חלק מהזמן אתם חושבים על דברים אחרים. אנחנו מכוונים להרבה מאוד כיוונים. המוח שלנו הוא כמו נמר פראי. שחקן מקצועי יכול להפעיל את הנמר, ללכת אתו לכל מיני מקומות, לא רק למקום של הטקסט. לסב־טקסט.



מה שחשוב בעבודה עם שחקן זו האינטראקציה בין המשולש: שחקן-דמות-במאי. אני מלמד באוניברסיטה קורס שנקרא "בימוי ומשחק מול מצלמה", ושם אנו מייצרים קטע קבוע בן ארבע דקות. מדהים אותי איך אותן סצנות מופיעות אחרת לגמרי. בכל פעם יש שחקן אחר ובמאי אחר, וזה מצית ניצוצות חדשים לחלוטין. בשלב כתיבת התסריט אני בדרך כלל לא יודע מי יהיו השחקנים, אני משאיר את זה פתוח לאודישנים. אבל בסרט לחם היו שני מקרים חריגים. האחד הוא רמי דנון; ידעתי שהוא יהיה בתפקיד, הוא לא ידע. במשך שנתיים וחצי כתבנו את התסריט (התסריטאים היו גלעד עברון ומאיר דורון. אני הייתי שותף חלקי). רמי היה לי בראש. המקרה השני הוא אתי אנקרי. אתי נעמדה בדלת, שאלה איפה האודישנים, ובאותו רגע ידעתי שהתפקיד שלה.

**כיצד מתגבש אצלך נושא לסרט? ראינו סרט קצרצר שלך בשם הישרדות בן 6 דקות בלבד, שהוא אקטואלי היום אולי אף יותר מאשר בעת עשייתו. כיצד, למשל, עלה הרעיון לסרט הזה?**

הרעיון הראשון עלה בי בשנת 70'. הסיפור התחיל כשעבדתי על הסרט מתרסים במעבדות גבע. חיכיתי בתור כי סרט אחר היה לפני, וראיתי מבעד לזכוכית על המסך אדם חבוש מסכת גז עומד בסלון, מאחוריו בולטים ספרים כמו, כל כתיבי ביאליק וכל כתיבי ברדיצ'בסקי. הוא חוזר ועושה את זה עוד פעם, טייק שני, שלישי, עובר לתמונה הבאה. הוא יורד עם המסכה במדרגות, שכנים מסתכלים עליו וצוחקים – צוחקים עליו בשוט הבא – השכנים על הרצפה, כולם גמורים. שאלתי את עצמי, מה זה? הבנתי שזה סרט הסברה שמישהו הכין על מה יש לעשות במקרה של מתקפת גז. וזה הרעיון הבסיסי שבאתי אתו ליהושע סובול שכתב את התסריט. אתם מבינים שאז גז לא היה בכלל... ואז בשנת 80' עלה הרעיון שננסה, במאים ישראלים, לעשות יחד סרט על הכיבוש – יגאל בורשטיין, ג'אד נאמן, שמעון דותן, עמוס גיתאי ואני. עמוס גיתאי יצא אחר כך ועשה סרט בשם יומן שדה עם החומרים שהוא צילם שם, ואנחנו נשארנו ועשינו סרט שנקרא כיבוש 83, והוא הוקרן בצוותא כמה פעמים. כל אחד מאתנו עשה קטע ואני עשיתי את הישרדות.

**אמרת קודם שאנחנו אנשי ספרות. כשצפינו בסרטים שלך חשנו שגם אתה איש ספרות, שגם כבמאי אתה במידה רבה איש של טקסטים ומילים. בסרטיך קיימים מופעים שונים של המילה הכתובה – ציטוטים, טקסטים המוצגים על המסך כחלק מהוויזואליה של הסרט וכו'. מהו היחס בין האספקטים המילוליים לבין אספקטים אחרים בסרטיך?**

זה נכון, הספרות מדברת אלי. אם נדבר למשל על חרבת חזעה, זה הטקסט, הכתיבה של יזהר, ולא רק התוכן. גם הסרט שעשיתי על פי הסיפור של יצחק בן נר, משחקים בחורף, צמח מתוך המשפטים המופלאים של בן נר וההרגשה של העמק באווירת החורף שהם העבירו. היופי שלהם היה פשוט מדהים בעיני. זה נכון, יש לי משיכה גדולה למילה הכתובה, והיא חלק מהתמריץ שלי לעשות סרט מסוים. זה תמיד קשור בטקסט. וכואב לי, כואב לי הרבה פעמים. למשל בחרבת חזעה, כאב לי לא בגלל שהורדנו רבים מן הטקסטים של יזהר, כי היה לי ברור שהדיאלוגים כמו שיזהר כתב אותם לא יעברו לקהל ולא יהיו אמינים. אבל הייתה נטייה לזרוק את הוויס-אוברים כי הם כאילו לא מהמדיה. היום

אנחנו יודעים שזה לא חייב להיות ככה. היה טקסט של יזהר שממש ברגע האחרון ירד, וזרקתי אותו בכאב גדול.

### איך נופלת ההחלטה להפוך טקסט מסוים לסרט?

אני לא יכול להכליל, כל אחד מהעיבודים היה סיפור נפרד. בחזרבת חזנה מה שעשינו היה לשלב בין שני סיפורים – "חזרת חזנה" ו"שיירה של חזות". חשבנו אז, אני כבר לא זוכר אם התסריטאית דניאלה כרמי או אני, שהאימפוטנציה של הגיבור צריכה לבוא לידי ביטוי לא רק בצורה שהוא מדבר ולא עושה בנושא היהודי-ערבי, אלא גם בנושא של גבר-אישה. לכן חשבנו שהסיפורים יהיו שייכים אחד לשני וחברנו אותם. אני מאוד חשתי ממה יזהר יגיד על השילוב. אני חושב שהוא נראה לו.

**האם האישה היא עוד אובייקט לכיבוש, עוד מוקד של האימפוטנציה שלו? כי ברגע שהיא מתייחסת אליו, פחות מטריד אותו מה שקורה עם הגירוש. או שהיא משמשת עדה לכך שזו לא רק סיטואציה גברית?**

יש משפט אחד שאני לא זוכר מאיפה הוא לקוח, שעבדתי עליו מאוד קשה עם דליק ווליניץ, והוא משפט מפתח לגבי שני הסיפורים: "אני לא יכול שלא לראות את עצמי מהצד". זה היה משפט מרכזי שעבדתי אתו. כמה שניסיתי להביא את המשמעות של המשפט הזה, גם במשחק! ואני חושב שגם בסוף לא הצלחתי.

התכונה הזו של "לראות את עצמך מהצד" היא הסיבה לביקורתיות של הגיבור, אבל זה גם מה שלא מאפשר לו לפעול – הוא כל הזמן מחוץ לסיטואציה. במובן מסוים זה מקביל למקום של עשיית סרטים, של עמידה עם מצלמה והסתכלות מהצד, דבר שמונע במובן מסוים לעשות מעשה. חשבנו שיש קשר בין המשפט הזה ובין המקום של דוקומנטציה.

מעניין מאוד, לא חשבתי על זה.

**פרט לחזרבת חזנה עשית אדפטציות רבות ליצירות ספרותיות. ניסיון מעניין במיוחד הוא סדרת הטלוויזיה מר מאני. יש ביצירה הזאת משהו שמאתגר את המדיום שבו היא נעשית. זה קורה בספר, ועוד יותר בעיבוד הטלוויזיוני. ספר לנו על החוויה של עבודה בתוך מדיום מסוים וחתירה תחתיו באופן כלשהו.**

כשדנה כוגן המפיקה באה אלי והציעה לעשות את מר מאני חשבתי שהיא נפלה על הראש. חשבתי שזה דבר חסר סיכוי לחלוטין. זה מה שאני זוכר. התאהבתי בספר אהבה גדולה מאוד. השבירה של הכללים, המונודיאלוג, הסיפור האחד שמורכב מחמישה סיפורים שהולכים אחורה בזמן – כל הדברים האלה פקחו לי את העיניים וריתקו אותי. ואז אמרתי לעצמי שאם דנה באמת כל כך נלהבת מהרעיון לעשות את הסדרה ואני כל כך נלהב מהספר, ואחת הסיבות שאני כל כך נלהב מהספר היא שהוא מצליח לשבור ז'אנרים וללכת בכיוונים אחרים – אמנם הוא לוקח מפקוקר ומהכתיבה של יהושע בעצמו, אבל בכל זאת זו שבירה גדולה – אמרתי לעצמי שאני צריך לנסות לעשות אותו דבר בטלוויזיה.

**אם שוברים ז'אנרים בספר אז אפשר לשבור אותם גם בטלוויזיה?**

בדיוק, זה בדיוק כך. זה היה הטריגר שלי ללכת על זה. לא ידעתי אם זה יעבוד או לא, לכן עשיתי ניסוי ראשוני זול. הסכימו לתת לי לעשות ניסוי עם שחקנים. עשיתי משהו זול רק כדי לראות אם זה בכלל עובד, שני הנושאים – נושא השפה ונושא המונודיאלוג. ערכתי את זה, הראיתי לקבוצות מיקוד, ולא קיבלתי תשובה חד-משמעית. היו שחשבו כך, היו שחשבו אחרת, וזה נשאר באוויר. לא ידעתי אם זה ראוי, אבל החלטתי ללכת לעשות את זה. אין לי מושג איזו משמעות יש לקבוצות מיקוד.

**עניין בולט בסדרה הזאת הוא השפה. השפה של הדמויות בספר כמו מתורגמת לעברית, דבר שבספר אנחנו יכולים לקבל אותו – שהטקסט מתורגם. אבל בסדרה קיבלת החלטה לעשות מעין תרגום אחורנית ל"שפת המקור".**

היו לי חילוקי דעות עם יהושע על הנושא של השפה. הוא אמר בצדק שזו לא סתם שפה, כי מי שמדבר גרמנית בעברית זה תומאס מאן המתורגם לעברית, זאת השפה של תומאס מאן. כשמישהו מדבר ביידיש אבל זה מופיע בעברית, אז הוא מתייחס לספרות ההשכלה – "כך כתבתי את זה", הוא אמר, "ואתה הולך ולוקח לי את זה אחורה לשפה עצמה". אבל אמרתי לו שאני לא יכול לראות את החייל הגרמני מדבר עברית, ושזה לא נראה אפילו רבע אמין. מה שיהושע התלהב ממנו מאוד זו החלוקה של כל סיפור לחמישה חלקים, ובעניין זה דווקא יש לי ספקות עם עצמי עד היום.

**רבים מסרטיך קיימת נטייה לפיצול העלילה ולמבנים פרגמנטריים. האם מקורה של נטייה זו לפיצול הטקסט הקולנועי היא השפעה ברכטיאנית? האם היא נובעת משיקולים אמנותיים-אסתטיים בלבד, או גם מתוך סיבות נוספות הקשורות לערעור יחסי הכוח בין שוליים למרכז, וליצירת צורות ביטוי חדשות?**

זה לא נעשה באופן מודע. אני מרגיש צורך בשלב מסוים ללכת למקום אחר כדי לחזור למקום הראשון. אני חושב שאחת הבעיות בסרטים היא שאחרי השיא של סצנה ממשיכים עוד לשחק אתה. אחרי שכבר מיצית את הנושא, לא עזבת אותו אלא המשכת. ואני שונא את זה, אני רוצה להשאיר טעם של עוד, של סוד, של סימן שאלה, של לא לדעת לאן הדברים יזוזו. ואז אני עושה את זה ומנתק. למשל בסרט רק לא לחשוב 2 פעמים, שעסק בתהליך היצירה על המחזה הצוענים של יפו של נסים אלוני, אני זוכר שחשבתי שזה היה המבחן שלי, של הבחור הצעיר שעושה סרטים רק על ערבים, ויש לו סטיגמה כזאת של ערביסט, וזה כל מה שאפשר לצפות ממנו, כמו שחקן שתמיד משחק אותה דמות ולא נותנים לו לשחק משהו אחר. השקעתי בסרט הזה הרבה עבודה. מעבר לכך שהתאהבתי בנסים אלוני וביצירה שלו, הייתה לי תשוקה להראות שאני יודע גם אחרת. אבל זה היה מאוד קשה, גם בגלל סגנון הדיבור של נסים, גם בגלל הסיפור עצמו, וערכתי את הסרט במשך זמן ארוך, שייגתי את העורכת, ישבתי בלילות.

**זה מאפיין גם את היצירה של אלוני, שהוא אף פעם לא סיים.**

בדיוק כך. ואז ביום השידור הייתי במילואים באל-עריש. אחרי החדשות התחיל הסרט, והאולם היה מלא. בסוף הסרט הייתי היחיד שנשאר באולם. לא הייתה לי אפשרות לדבר עם אשתי כדי לבדוק אם יש תגובות בתל אביב, והסתובבתי כל הלילה עם שמירה על הכתפיים, לא הצלחתי להתרכז ולא הצלחתי לישון, ואמרתי לעצמי: "אז כנראה אני לא מתאים לעשות קולנוע, זה לא עובד, מה לעשות". ואז כעבור יומיים הצלחתי להשיג טלפון ולדבר עם אשתי, והתגובות בתל אביב ובירושלים היו אחרות. עד היום אני חושב שזה הסרט הדוקומנטרי הטוב ביותר שעשיתי, לא רק בזכותי אלא בעיקר בגלל נסים אלוני.

**סרט קולנוע וסרט טלוויזיה הם שני דברים שונים מהותית? או האם לדעתך כל סרט שעשית אפשר להקרין אותו על המסך הגדול ולא יהיה הבדל?**

אני לא יודע, אין לי מושג אם יש או אין הבדל. יש אילוצים שונים, אילוצים תקציביים, או אילוצים שקשורים לצורך להכניס תמונה למסך הקטן. אבל סרט טלוויזיה הוא עדיין סרט.

**נכון, אבל בכל זאת קיים שוני במדיום, בין המצב של אדם שצופה בטלוויזיה בביתו, בנעלי בית, כשהוא יכול לדבר או ללכת לשירותים, ובין המצב של אדם שצופה בקולנוע, בחושך, בתוך קבוצה של אנשים.**

התשובה היא מספר הגירויים והשינויים ליחידת זמן. זה לא חשוב אם זו תנועת מצלמה או צליל חדש או היפוך בעלילה או זווית מוזרה כזו או אחרת. הקצב הולך וגדל עם השנים, בעיקר בטלוויזיה. אני זוכר שראיתי סרט קולנוע שתמונת הפתיחה שלו הייתה שוט ארוך מאוד עם קני־סוף בתוך מים, צומחים באגם, זמזום של הזבובים והיתושים בתוך הרחש הדק של קני־הסוף האלה. וכך התחיל הסרט בשוט ארוך מאוד, ואמרתי לעצמי, "כמה אני מקנא", זה היה פשוט מופלא. כמעט תמונה סטטית, בודהיסטית. אחת הדילמות המרכזיות בעשייה של דרמה, זה מה אתה עושה בפתיחה. יש קונפליקט בין אקספוזיציה לדרמה. מצד אחד אתה מתחיל באקספוזיציה להציג את הגיבור, את הסביבה, ואתה נותן למורכבות הזו להתפתח לאט-לאט, אבל אני מרגיש שקודם צריך להגיד משהו עז, משהו שיאמר, משהו משמעותי, ליצור איזושהי פעולה חזקה בתוך העניין, שאתה רואה ואתה נתפס. בקולנוע הייתי עושה משהו אחרת. בקולנוע הייתי אומר לעצמי שיש לי זמן, לא רץ לי. בטלוויזיה, כבר בתחילת הדרך הייתה השאלה איך אני מרתק את קהל הצופים היושב בבית.

**בסרטים שלך יש עיסוק מטא־אמנותי רב: בסרטים כגון הצוענים של 19 או לשחק שדים, לשחק מלאכים. האם אתה מתעניין באמנות עצמה כאובייקט תיעוד ומחקר, או בקשר שבין האמנות למציאות?**

אמנות זה דבר נפלא, וזה דבר נפלא שאפשר לעשות עליו אמנות ולחקור את הקשרים בין המציאות לבין האמנות. זה דבר שירתק אותי תמיד. את הסרט על נבוקו (נבוכדנצר בקיסריה) עשיתי עוד לפני שהייתה אופרה בישראל. האופרה המערב־ברלינאית הגיעה

לישראל, והישראלים שיחקו את הגרמנים והגרמנים שיחקו את היהודים. זה היה מלא אירוניה, וזו דוגמה לעוד סרט שעוסק בתפר בין הפנטסטי לבין המציאות. מה שהקולנוע מנסה לעשות הוא להכיל בתוכו את הדמיון, אבל לכלול אותו בתוך המציאות. הקולנוע הוא סוג של מפגש בין מציאות לדמיון, ומאוד מעניין אותי איך אמנויות שונות – אמנות פלסטית או מוזיקה – נכנסות ומתערבבות במציאות.

**בלשחזק שדים, לשחזק מלאכים קיימות רמות שונות של תיווך. למשל, כשנוצר משבר בין נולה צ'לטון ובין השחקנים, מה שרואים בסרט אינו המשבר עצמו, אלא האימפרוביזציה שבה השחקנים משחזרים אותו. איך התקבלה הבחירה להראות דווקא את האימפרוביזציה?**

טכנית לא הייתי נוכח בזמן המריבה האמתית. אבל מעבר לכך, האימפרוביזציה היא הרבה יותר מעניינת. חווה אורטמן, איציק ויינגרטיין ועופרה ויינגרטיין עושים את זה במלוא העצמה, וזה מכניס אותך למצב דואלי: מצד אחד זעם השחקנים עליה (נולה צ'לטון), שבאה מתל אביב עם כל האידאלים ואומרת להם "מה אתם עושים שם בתוך המקלט? אתם צריכים לצאת החוצה!" והאבסורד שבדברים שלה, שהקפיץ ועצבן אותם. מצד שני נולה עצמה צוחקת על מה שהיא עשתה ועל האופן שבו הם מחקים אותה, וזה נפלא, זאת דוגמה לריבוי פנים.

**מה המקום שלך בתוך הסיטואציה? בסרטים מסוימים אתה נוכח בקולך; באחרים – כמו סג'ר – רואים אותך, ואתה לוקח חלק בסיטואציה. איך אתה מחליט עד כמה להיות נוכח בסרט? איך אתה רואה את מידת המעורבות שלך בסרט הדוקומנטרי?**

התפיסה שלי לגבי עצמי הייתה שאני לא נוכח. אנחנו בתקופה הזו, בשנות השבעים והשמונים, שבה התחלנו ללמוד מה אנחנו עושים בעצם. הרבה כתיבי טלוויזיה עמדו מול המצלמה והצהירו והצהרות. הם עושים את זה מדי פעם גם עכשיו. היה בי אירצון להופיע על המסך. כתבים שהופיעו על המסך בערוץ הראשון קיבלו מעל 90 אחוז רייטינג, לפעמים 106.

היו צופים שקראו תנ"ך במקום לבהות במסך, אבל הרוב ראה את הערוץ הראשון... ומי שהופיע על המסך קיבל הרבה כוח. אני שנאתי את זה. אני מרגיש שאני צריך להיות גם קרוב וגם רחוק. קרוב מחוץ למצלמה ורחוק מבחינת המצלמה. לכן עלתה השאלה לגבי סג'ר. בסרט הזה אני נוכח לא במקרה, אלא בגלל היחסים שנוצרו ביני לבין המשפחה העזתית. מצד אחד הייתה ההתקפה עלי, ומצד שני בקשת הסליחה, שלאם המשפחה היה חשוב שתופיע בסרט, ולכן היה לי חשוב להראות את עצמי. אבל ברוב הסרטים אני קיים בקריינות, אבל לא בתמונה. בתמונה אני לא רוצה להיראות. זה התחיל מהטראומה שבזמנו, כשהתחיל "יומן השבוע", חיים יבין הציע לי להופיע יחד אתו, שיהיו שניים. מכיוון שאני לא טוב בהופיע מול מצלמה, לא רציתי. כשהופעתי בכתבות ב"יומן השבוע" בראשית דרכו והיו עוצרים אותי ברחוב, זה עצבן אותי. לא רציתי שיהיו אותי. הקול שלי היה עניין אחר. הקול היה עוד הרבה יותר חמור מהתמונה, כי מצד אחד לא סבלתי את הקריינות המסורתית, אבל באתי מהרדיו, ורציתי לקרין בעצמי את הכתבות שלי. הרבה

פעמים קריינתי בקיפאון, קיפאון של מודעות לכך שאני במצב של קריאה. אני חושב שהיום אני הרבה יותר משוחרר.

**אז למה לא לקחת קריין?**

הרגשתי שככה אני נותן משהו מעצמי. מה שהתברר כלא-נכון.

**התחושה שלנו היא שבקריינות אתה מבקש לחזק את המסר, להסביר ולהדגיש את מה שרצית להעביר.**

כן. בעניין הזה אני לא חושב שאני שונה מרוב הכתבים והעיתונאים. מבחינה זו עשיתי מה שכולם עשו, אני לא חושב שהיה בכך משהו מיוחד (חוץ מזה שעשיתי את זה לא טוב).

**מנקודת המבט של היום, בעידן הפפראצי והראליטי, ראינו בסרטים שלך יחס מאוד מכבד לאנשים שאתה מצלם. זה בא לידי ביטוי ברק לא לחשוב שני פעמים, כאשר הדרמה הכי גדולה מופיעה רק בעקיפין.**

מדובר על סוף הסרט. זה היה מהרגעים הקשים ביותר. רק לא לחשוב שני פעמים עוסק במה שאתם מכנים מטא-שפה. החיבור בין טלוויזיה ותאטרון. בימים ההם הטלוויזיה רק התחילה לחפש את השפה שלה והיו פחדים, אנשי התאטרון פחדו שאנשים יפסיקו ללכת לתאטרון. אני חושב שזה הסרט הדוקומנטרי הכי טוב שעשיתי כי הוא משלב הרבה דברים. ההזדהות שלי עם הכתב שם, הכתב שבמחזה, האדם עם המיקרופון – דודו ירדני – והקשר ביני לבינו, לא קשר אישי אלא קשר פונקציונלי: התפקיד שלו ככתב והתפקיד שלי כבמאי. הריבוי הזה שעליו אני מדבר מופיע שם. בשלב מסוים התאטרון דרש ממני לא לצלם. היה חיכוך נוראי בין אלוני לאחת השחקניות, שערב אחד לפני הבכורה קיצצו לה חלק גדול מהתפקידים שלה, והיא לא יכלה לעמוד בזה ולא נתנו לי לצלם. עליתי לתקרה מעל הבמה, המקליט נשאר למטה עם המיקרופון ואני צילמתי מלמעלה.

**מעניין שדווקא מאילוץ טכני יוצא משהו מאוד יפה. הריחוק הזה יוצר מצד אחד מרחב שבו הדברים יכולים להתרחש ללא הפרעה, ומצד אחר עולה התחושה שהמצלמה מחפשת כל הזמן "מאיפה להציץ".**

ואני זוכר את הקריינות שם. אחד הדברים היפים שהייתי רוצה לחזור ולהתעמק בו – יש סצנה שמדברת על יפו: "ביפו אחר הצהריים מזיזים את הים". זה משפט שנסיים אלוני חזר ועבד עליו עם סטלה אבני ורפאל קלצ'קין שוב ושוב ושוב, עוד פעם ועוד פעם ועוד פעם. פעם באינטונציה כזו ופעם באינטונציה כזו, עוד פעם ועוד פעם. קלצ'קין משתגע, אתה רואה שהוא משתגע. הוא לא אומר כלום אבל רואים עליו. "מה הוא רוצה ממני עם המשפט הזה? מה אתה רוצה ממני לעזאזל". ואז עלתה בי המחשבה לצאת החוצה ולראות איך היוצרים בונים חוויה. אני לא יודע אם אתם זוכרים, אבל זו סצנה שהייתי רוצה פעם לפתח אותה. אני יוצא החוצה לצלם את הים ואת יפו, ולכל שוט אני נותן מספר. אני

אומר: "זה שוט 92, זה שוט 93" ואני מתאר מה קורה בכל שוט. אני מדבר על המוזיקה שמגיעה ועובדת עלינו בצורה מסוימת ועל המטוס שעובר. אני מדבר על הצורה שבה יוצרים מהנדסים את רגשותינו. ושזה בעצם מקביל למה שנסים אלוני עושה – לוחץ על קלצ'קין לעשות אינטונציות שונות כדי להגיע לאינטונציה המדויקת. כדי להנדס אותו שהמשפט הזה לא יהיה משפט סתמי. אגב, במקרה, במקום שצילמנו בו, הטקסט של אלוני היה נכון, זרקו אשפה וזבל לתוך הים וזה הזיז את קו החוף. עכשיו, אני לא יודע אם הייתם שם, עשו שם גן נפלא ויופי של פארק.

**בחלק מהסרטים שלך, למשל בסרט לזם, מתקיימים יחסים מורכבים בין הסיפור הפרטי לבין הסיפור הקולקטיבי, הלאומי או הקבוצתי. כיצד אתה מעצב את מערכת הזיקות בין הממד האישי לממד הקולקטיבי? האם הכללי הוא אך ורק בית הגידול של המקרה הפרטי, או שהפרט נושא באחריות לייצג את הקולקטיבי?**

לזם הוא סיפור על משפחה אחת, נקודה! רגע. אמרתי ולא דייקתי. כי יש שם משפחה מסוימת, אבל היא צומחת מרקע מסוים, ויש בסרט אמירה על החברה בכלל. אבל זה בטל בשישים. מה שבעיקר יש שם זו המשפחה, ומה שמתרחש בתוך המשפחה ואיך התנאים החיצוניים חדרו לתוך המשפחה. הניצנים של מה שלא דייקתי בו נמצאים בכך שבכותרות ובסרט שרה אתי אנקרי את שיר העבודה – "שיר, שיר, עֵלָה נָא, בַּפְּטִישִׁים נֶגֶן, נֶגְנָה" – וזה מכניס למסגרת רחבה יותר. זה קורה בעיירת פיתוח וזה סיפור על לחם, ולחם הוא דבר סמלי מאוד אבל גם מוחשי.

**זה סיפור על משפחה? לא סיפור על ירוחם?**

לא לא לא. זה סיפור שלי. באותו זמן ביקרו אותנו, והייתה סכנה שאוטוטו מפטרים אותנו. אמרו שזה בגלל כסף, אבל היו כל מיני דברים אחרים. אורי פורת היה מנכ"ל רשות השידור והוא כתב קודם לכן ביקורת חריפה על חזרת חזנה. אני לא ידעתי לאן אני הולך ומה הסיכויים שלי לעשות משהו בכלל. כשכירים בטלוויזיה כולנו הרגשנו – לא רק אני – שעומדים להעיף אותנו. קרו כל מיני דברים כמו שלא שילמו לנו על שעות נוספות. לא נתנו שעות נוספות. אז הרגשתי את ההרגשה של שלמה אלמליח לקראת סוף הסרט, כשהוא שם את השמיכה על הראש ואומר כאילו "שהעולם יקפוץ לי". ואז העולם קופץ לו והוא מת. אני לא מתתי, עשיתי סרט, אבל המחשבה הזו הייתה מחשבה שלי.

**במעשה של האבא שסוגר את הבית מבפנים יש אמירה מאוד חזקה על ציבור מדוכא, שמול האטימות האין-סופית לא נותר לו אלא להיאטם מבפנים. לכן הרגשנו שהאמירה החברתית מרכזית יותר מהסיפור האישי. הרי לא במקרה זוהי משפחה מזרחית.**

אנחנו ישבנו שלושה יוצאי פולין וגרמניה, כלומר שני התסריטאים (גלעד עברון ומאיר דורון) ואני, שנתיים וחצי, והסתכלנו פנימה. הם כבר עשו פעילות חברתית באשדוד ואני כבר עשיתי לפני כן כמה סרטים על נושאים חברתיים. אני חשבתי על בנותי והם חשבו על בנות הזוג שלהם. ואחרי שישבנו הרבה זמן עשינו מסע לדימונה, לירוחם, לאופקים,

וכל מיני דברים מעניינים קרו לנו שם. זה היה אחרי שישבנו וניתחנו את הפנים – הפנים הוא אנושי. לכן אנחנו יכולים לראות סרטים יפנים, ששם הערכים והעולמות שונים, ובכל זאת זה מדבר אלינו. בדרום קוריאא השתמשו בלחם כדי ללמוד איך לעשות דרמה בטלוויזיה.

**ההרגשה היא שאתה עוסק בנושאים שהם לכאורה רחוקים ממך, אבל בעצם זה אתה.**

בוודאי. המשפט הזה, "אני לא יכול שלא לראות את עצמי מהצד", לא סתם אמרתי שאני לא זוכר אם זה טקסט מקורי של יזהר או שאני הוספתי אותו. אני גם לא חושב שיש הבדל כל כך גדול בין סרט דרמתי ודוקומנטרי מבחינת נוכחות הבמאי בתוך הפריים. כשאני עובד עם שחקנים, אני עובד אתם הרבה זמן לפני שאנחנו עולים על המסך. אנחנו מתמזגים. אני נמצא שם מאוד למרות שזה בדיון. אני נמצא שם בכל ג'סטה, בכל טקסט, בכל אינטונציה. לא רק אני נמצא. גם אני נמצא. בבחירות שלי, כשאני בוחר לצלם דבר מסוים או איש מסוים מזווית מסוימת, בדוקומנטרי זה אותו דבר. האיש נמצא וגם אני נמצא. זה שונה בצד הפורמלי, אך לא בפנים. בפנים זה תמיד אני נמצא שם.

**קודם אמרת שכבמאי דוקומנטרי אתה משתדל לא להיות נוכח.**

אני משתדל לא להיות נוכח על המסך בגופי. אבל לגבי הנוכחות שלי בסרט עצמו – אני נמצא שם כל הזמן, דורסני ואיום. אני שולט כל הזמן, שליט כל הזמן. שליט או שולט כל הזמן. אני מוכרח להחזיק את הדברים כדי שתהיה להם משמעות. לא כל במאי עובד ככה. אני עובד ככה. אולי הייתי רוצה לעבוד באופן יותר חופשי, אבל לא. אני עושה את הבחירות ואני מחזיק את הדברים ביד. אני זוכר רגע אחד שאיבדתי שליטה: בלחם הייתה עבודה מאוד קשה, עבדנו בסביבות 12, 14 שעות ביממה. אחר כך נסעתי מירושלים לתל אביב ושם הייתי צופה ב"ראשס" בחדר עריכה, הולך לישון שעתים-שלוש, וחוזר. זה חזר על עצמו עוד ועוד. אז הגיע הרגע – הגעתי מותש לסצנה חשובה מאוד – כשזגורי ואשתו, ידידי המשפחה, נכנסים לתוך הדירה שהייתה סגורה עד אותו רגע, והם יושבים שם ומדברים. ולא ידעתי איך לצלם את זה. הייתי כל כך מותש שפשוט לא ידעתי מה לעשות. שום דבר לא נראה לי נכון, ואמרתי לצלם, מאיר דיסקין, דבר שאמרתי פעם יחידה בחיים: קח את המושכות – תביים.

הוא העמיד סצנה מצוינת והכול היה טוב. ואז הגיע הרגע, אולי המרכזי ביותר בסרט, כשאתי אנקרי נושאת את נאום ההתנגדות הפסיבית מבית מדרשו של מהטמה גנדי, ואומרת, בערך: "ככה. ככה, זה ישתנה, הוא ישב. אתם תלכו, תפגינו תצעקו – לא יעזור כלום. מה שאבא עושה ישנה הכול". ואני הייתי כבר גמור. התחייבתי בפני אורי פורת שאני לא דורש עוד תקציב. היו לו שני תנאים לסרט: תנאי אחד היה שאם יהיו הפגנות או מהומות בזמן שהסרט אמור להיות משודר, אסכים לדחות את השידור קצת, והסכמתי. הדרישה השנייה הייתה שזה לא יעלה יותר מ-80 אלף דולר, שזה מה שזה עלה. והנה מגיע הרגע – וזאת אחת הסיבות לכך שהייתי מותש וגמור – שראיתי שאני זקוק לעוד לגלגל של 400 רגל, ועוד קצת כסף. ואז מה שקרה היה ככה: אחרי שהצלם כבר הניח את



הסצנה, את הלונג־שוט ואת התמונה, אתי אנקרי עומדת, נושאת את הנאום הזה, וזה לא עובד. זה נשמע מדוקלם, לא אמין. שני התסריטאים עומדים לידי ומנסים לשנות מילה כאן, מילה כאן, כדי שזה יעבוד. אני הייתי מדוכא עד עפר וחשבתי, "טוב, אז אין לי סרט". ואז קרו שלושה דברים ביחד: אחד, היה שם קיר עשוי מקלקר, שיצר חוויה של ארבעה קירות, ואמרתי "בואו נשבור את הקיר הזה". שברנו את הקיר והעמדנו את המצלמה בזווית חדשה; המפיקה באה עם חיוך על הפנים: "יש אישור לעוד 400 רגל"; ואתי אנקרי אמרה את הדברים באופן נפלא. יוצא מן הכלל. ופתאום הייתה מין חוויה מופלאה שקורית לעתים מאוד נדירות, של ההרגשה "יש! עשינו את זה!", וזה היה מדהים. סיפרתי את הסיפור הזה בהקשר של איך איבדתי את השליטה והיא חזרה – With A Little Help from My Friends. השליטה מאוד חשובה לי, אבל היא באה רק לאחר מעשה. כלומר, אני מתייעץ עם השחקנים ועם האנשים שלידי. אני מקשיב לעצמי, אני מקשיב לאחרים, מאוד נכון בעיני לנהל דיאלוג. אבל אני הבוחר הסופי, והבחירה הזאת היא כל כך חשובה. אני זוכר שראיתי ציטטה בספר על פולנסקי, שמסיימת את הספר. והמשפט שנאמר שם בסוף הספר היה: "פולנסקי יודע מה הוא רוצה, ויודע שבאיזשהו מקום בעולם הוא ימצא את זה". הייתי רוצה שזה יהיה נכון גם לגבי. אתה הולך עם סימני שאלה, אבל יש בתוכך ביטחון שתמצא את התשובה. זה מה שמחזיק אותך. אתה עוד לא יודע את זה בביטחון מלא כי אתה לא יודע מה התשובה. אבל אתה יודע שתמצא אותה. זה יסתדר. בתוך כל הבלגן. הרגע הזה שדיברתי עליו קודם היה רגע אחד בהיסטוריה שלי שלא הייתי בטוח שזה יעבוד.

**אנחנו רוצים לחזור אל ההווה ואל העשייה שסביבך. איך אתה רואה את הקולנוע העכשווי? איך אתה רואה את הטלוויזיה העכשווית?**

שאלתם על הטלוויזיה והקולנוע באותה נימה. אלו שני עולמות שונים. המציאות עכשיו היא שבשנים האחרונות הקולנוע הישראלי קפץ קפיצה מדהימה ויפהפייה בעיני. כל הפוטנציאל היצירתי שלא יכול היה להתפרץ קודם, התפרץ פתאום. הצטברה איזו מסה. גם מבחינת חוק הקולנוע שאפשר את זה וגם מבחינת היכולת להעז. שני הסרטים שבעיני הם מיוחדים במינם, שעשו את הדבר הזה, הם ביקור התזמורת ואלס עם באשיר. אלו שני סרטים נפלאים שבאמת פרצו דרך מבחינה זו שהם הלכו למקומות לא צפויים. הכול השתפר – המשחק השתפר, הטכניקה השתפרה, התקציבים השתפרו. אני הגדרתי את זה פעם כך: במשך הרבה שנים הקולנוע הישראלי נע בין אירופה לאמריקה, והוא שקע באוקיינוס. הוא לא הצליח להגיע לא לזה ולא לזה. אבל הוא השתדל. ועכשיו כן. יש הבחנות ברורות. זה סרטים ישראליים שהם אופייניים ישראליים, אבל כמובן מקבלים השפעות גם מארה"ב, ואלה סרטים מצוינים שהם מיינסטרים אמריקאי שנעשים בעברית ובישראל, ויש סרטים עם תפיסת העולם, עם הדמיון, עם החוצפה שלנו ללכת אחרת. ואלס עם באשיר לדוגמה. גם הסגנון, גם התוכן וגם הצורה. יש לי ביקורת מסוימת על הסרט הזה, אבל היא שולית לגמרי. עצם הצירוף הבלתי אפשרי שאף אחד לא האמין בו, זה נפלא. סצנת הפתיחה עם הכלבים היא מדהימה! יוצא מן הכלל! והטלוויזיה? הטלוויזיה לצערי התחרבה. זה אמנם לא נכון לגבי הדרמות. הדרמות שיש היום בטלוויזיה הן בדיוק כמו שחלמנו. הרבה הרבה דרמות. אמנם הן נשארות בתוך מסגרת של שלושה או ארבעה אנשים שמספרים

את הסיפור שלהם, והן מאוד צפויות הרבה פעמים. אבל באופן כללי המשחק הרבה יותר אמין, אתה מרגיש שאנשים חיים, הם לא מדקלמים. זה אחד החלומות הגדולים שלי, ובגלל זה גם עבדתי כל כך הרבה עם שחקנים, בשביל לשבור את הכיוון התאטרלי שהיה מאוד נפוץ אז. גם הטקסטים שהם אומרים, הרבה פעמים זה טקסטים שנשמעים מתוך האמת ולא מתוך הצגה חיצונית. אבל הם נמצאים בשוליים של הטלוויזיה. הטלוויזיה בעיקרה היא לא נועזת, הולכת לראליטי ושעשועונים, שבאמת הולכים למה שאני קורא "ממלכת הסתם", שלא נשאר לך שום דבר מזה. אז תמיד היה בידור, וצריך להיות בידור. למה לא? אדם חוזר עייף מהעבודה, והוא רוצה לישון תחת משהו שיגרום לו לצחוק או ליהנות, אבל זה הגיע לשיאים שהם בלתי אפשריים. בלתי נסבלים. ומבחינה פוליטית, אני חושב שאנחנו בתקופה ההיא היינו יותר נועזים, והלכנו למקומות יותר קיצוניים ושיותר בודקים את הגבולות, מכל הצדדים, מכל הכיוונים. היום פחות בודקים את הגבולות. מדי פעם יש חריג, אבל זו ההרגשה שלי לגבי הטלוויזיה של היום.

**היום יש לך חברת הפקה פרטית. עכשיו אתה מרגיש קצת את הצד השני של המתרס?**

התקופה שלי בטלוויזיה הייתה נהדרת. לא כולה, וזה היה קשור במלחמות אין-ספור, אבל זה היה דבר אחר לגמרי. אם הייתה לי אפשרות לחזור לערוץ, לקבל שכר נמוך ולעשות דברים שאני רוצה, שאני השליט הסופי על הדברים שלי, גם עכשיו הייתי עושה את זה. אבל אני נאלץ לעשות כל מיני סוגים של פשרות. וזה מכאיב לי מאוד. אני מקווה שעכשיו עם הסרט הזה שעשיתי – שבפעם הראשונה, אני חושב, בהיסטוריה שלי, אנשי ערוץ 8 אמרו לי "תעשה מה שאתה מרגיש. תן לדברים להיות. תנסה". אף פעם לא אמרו לי דבר כזה. אני לא יודע אם אני אצליח, אבל לפחות המשפט הזה מחזיר אותי לנעורים.

**אולי תאמר כמה מילים על הסרט הזה?**

אני מעדיף לא. זה על חנויות קטנות בשכונה שלי, אבל אני עושה שם גם ניסוי שעליו אני לא רוצה לדבר. אני מעדיף להשאיר את זה פתוח. אבל זה לא הדבר היחיד. אני מנסה לעשות עוד פיצ'רים, סרטי קולנוע, וזה קשה מאוד מאוד.

**יש לך עוד את המרץ?**

כן, אני צריך, כמו שאמרתי את זה לפני 20 שנה ואני אומר את זה גם היום, שיש מכסה מסוימת של סרטים שאני צריך לעשות, ואם אני אגיע לשמים לפני שגמרתי את המכסה הזו, יבואו אלי בטענות.

**אז יחזירו אותך, טוב מאוד! מהן באמת התכניות שלך?**

יחזירו אותי? מצויין! מה שמעלה בי את המחשבה שהחטא הקדמון איננו האכילה מעץ הדעת. החטא הקדמון היא ההמנעות הטרגית של אדם הראשון מלאכול מעץ החיים. הפחד שלו מלמרוד. מכל מקום, עד שמועצת החכמים שבשמים תחליט להחזיר אותי

כדי להשלים את מה שהחסרתי, אני מתכוון בעתיד הקרוב לביים פיצ'ר וסדרת טלוויזיה. הפיצ'ר שנקרא "המתים של יפו", נכתב על ידי גלעד עברון ועלא חליחל. התסריט מצרף שתי עלילות. האחת, סיפורם של שלושה ילדים הנחבאים בתא מטען של מונית ומובלים מן הגדה לקרובם הרחוק, חנווני הגר ביפו עם אשתו התמהונית. זוג חשוך ילדים. העלילה השנייה מתארת הפקה של סרט זר שמצטלם ביפו ועוסק במאורעות שהתרחשו במקום בשנת 1947/8. שתי העלילות משתרגות זו בזו לכלל תסריט עז, אינטימי ופורש כנפיים. סדרת הטלוויזיה מבוססת על ספרו של א.ב. יהושע – "גירושים מאוחרים" ומיועדת לערוץ הראשון. הסדרה עוסקת במשפחה ישראלית החיה בצל טירוף.

כשאני חוזר ומתבונן במה שאמרתי בראיון הזה, אני מגלה את מה שחסר בו – תיאור הסרטים שלא עשיתי. כאלה שעליהם חלמתי, סרטים שבהם השקעתי שנים של עבודה, של נסיונות בלתי נלאים להפיקם – אבל נשארו על הנייר. אני רוצה להניח שאלה היו הסרטים הטובים ביותר שלי.