

צורות | קולנוע

# קולנוע תיעודי

מאת מיכל אביעד

סל תרבות מרצי | הוצאה לאור

# Michal Aviad

## Documentary Cinema

© Sal Tarbut Artzi — Publishing 2007

סל תרבות ארצי – הוצאה לאור  
עורך ראשי: דורי מנור  
סדרת צורות | קולנוע

עיצוב: נועם פרידמן  
נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל-אביב



© כל הזכויות שמורות  
תל-אביב 2007

רח' הנצי"ב 16 ת"א, 67018  
ת.ד. 57581, תל-אביב 61573  
טל' 03-5653222 | פקס 03-5629381

## תוכן העניינים

- פרק ראשון
- 5 **מהו סרט תיעודי?**
1. "הסרט הזה לא אובייקטיבי"
  2. "הסרט הזה לא מאוזן", "הסרט הזה לא מייצג"
  3. "זה לא סרט תיעודי, זה סרט מבויים"
- פרק שני
- 21 **סוגים של סרטים תיעודיים**
1. בין הסרט ה"מתבונן" לבין הסרט ה"מתערב"
  2. בין הסרט העוסק באירועים דרמטיים לבין הסרט העוסק ביומיום
  3. בין הסרט העוסק בעולמו של הבמאי לבין הסרט העוסק בעולמו של האחר
  4. בין הסרט העשוי מחומרים שלא יועדו לו לבין הסרט העשוי מחומרים שנוצרו בעבורו
- פרק שלישי
- 49 **מי מממן סרטים תיעודיים?**
1. הטלוויזיה
  2. אנשים וגופים, שמעוניינים לקדם עניין או להעביר מסר מסוים
  3. קרנות לקידום הקולנוע התיעודי
- פרק רביעי
- 55 **מה להפקת הקולנוע התיעודי ולשאלות של מוסר?**
1. האם צריך לשלם למשתתף בסרט תיעודי?
  2. האם רשאי משתתף בסרט לחזור בו מהסכמתו לקחת חלק בסרט?
  3. האם חייב הבמאי לכבד את רצונו של המשתתף? מהם הכללים שיש לציית להם כדי לשמור על כבוד המשתתפים בסרט ועל צנעת הפרט ולכבד את אמונותיהם ואת תרבותם?

## פרק ראשון מהו סרט תיעודי?

### 1. "הסרט הזה לא אובייקטיבי"

סרט הראינוע הראשון שהוצג בפני קהל נעשה על ידי האחים לומֵייר ב־1895, והראה רכבת נכנסת לתחנה, לכאורה בכיוון הצופים באולם. הצופים, שהיו משוכנעים שהרכבת מתקרבת אליהם באמת, צרחו מבהלה וברחו מהבניין. כבר מן הסרט הראשון שהוקרן אי־פעם, נדמה היה אפוא לצופים שהם רואים מולם מציאות. ואמנם, הקולנוע אפשר – בפעם הראשונה בהיסטוריה של התרבות – להתיך תנועה, חלל, זמן, קול, יחסים אנושיים ודיבור לכדי מקשה אחת. הוא הצליח ללכוד את העולם המוכר לנו באופן שנראה כמעט כמו העתקה שלו.

זה מאה שנים ויותר מתמודד הקולנוע עם השאלה מהו תיעוד. האם תיעוד הוא ייצוג אובייקטיבי? האם קיים ניגוד בין בימוי לבין רעיון התיעוד? האם אפשר להציג "מציאות" בסרט? במהלך מאה השנים האחרונות, בד בבד

>> האחים אוגוסט ולואי לומייר



בתוך אותה המציאות ואותו המרחב. אם נבחר למקד את הצילום בכבאי המטפס בסולם, בהבעות פניו ובתנועותיו, בעוד יתר החומרים משמשים לו רקע נסיבתי, נושא התיעוד יהיה אולי גבורתו של הכבאי ונחישותו. לעומת זאת, אם יתמקדו הצילום ועבודת העריכה כדיירים העומדים לרגלי הבניין, והתיעוד של הכבאי המטפס יובא מנקודת התצפית שלהם, יחוש הצופה בסרט הזדהות עם התרגשותם, עם דאגתם ועם חוסר האונים שלהם. צילום הבניין הבווער על רקע העוברים והשבים הממהרים יבליט אולי את הניכור בעיר הגדולה, ואולי את מקריות הגורל ואת פגיעותם של חיי אדם. צילום תזזיתי של הבניין הבווער – תחילה מתוכו, אחר כך במדרגות היוצאות ממנו, ולבסוף בחצר – יעורר הזדהות עם דייר הנמלט מהאש. כל אחד מהיבטיו של האירוע עשוי להעביר את עוצמתם האסתטית של האש ושל החורבן, וזאת בנוסף על מסרים רגשיים, אנושיים, אתיים ואסתטיים הנובעים ממנו, ואולי אף במקומם.

הוספה של הערות פרשניות לפס הקול, בין של קריין חיצוני ובין של משתתפים באירוע, שכיחה למדי מאז המצאת הקול בקולנוע. הוספה כזאת ממקדת עוד יותר את כיוון הפרשנות הניתנת למציאות המתועדת. הערות כגון: "הלהבות ריקדו בהתלהבות הולכת וגוברת. עיניהם של הצופים נלכדו במשחקי האש, ולא היה ברור עוד אם הם מתבוננים באסון אנושי או בחגיגת הניצחון של הטבע על חייהם העלובים של בני האדם"; או: "למזלי הצלחתי לרוץ החוצה מהבניין עם המחשב שלי עוד לפני שהאש הגיעה לדירה שלנו"; או קול של ילד: "לא הבנתי מאיפה בא הריח. פחדתי שעשיתי משהו לא בסדר, כי הייתי לבד

עם התפתחות הקולנוע, התמסדה גם הנחת היסוד שלפיה כל תיעוד הוא פרשנות; השימוש באמצעי העברה – במקרה זה הקולנוע – אינו מאפשר "העתקה" של המציאות עצמה אל המסך.

קולנוענים מקבלים כל העת הכרעות: הם מציבים את המצלמה במקום זה ולא במקום אחר, הם ממקדים את עדשת המצלמה באדם או בפרט זה ולא באחר, הם בוחרים בשלב העריכה חומרים אלה ולא אחרים מתוך מה שצילמו, ומסדרים אותם ברצף זה ולא אחר. כל אחת מן הבחירות הללו יוצרת פרשנות למציאות, ובחירות אחרות יוצרו למעשה סרט אחר. אותה "מציאות" יכולה אפוא להתארגן בצורות ובמשמעויות שונות בידי קולנוענים שונים.

\* \* \*

כדי להמחיש לעצמנו את העניין, נדמיין כי אנו עדים לשריפה ומתלבטים איך למסור זאת בסרט תיעודי. גם מבלי שנתכוון להעניק לכך פרשנות אישית, ומבלי שנהיה ערים להטיה כלשהי, בהכרח נצטרך להפעיל שיקולי דעת בפעולת התיעוד, וכל אחד מאיתנו יעשה זאת על פי דרכו. מה קורה כאשר מתחוללת שריפה? בניין עולה בלהבות; כבאי מטפס על סולם במעלה הבניין הבווער; אדם רץ במהירות במדרגות הבית והאש דוהרת אחריו; דיירים עומדים בחצר ומתבוננים בשריפה; עוברים ושבים ממהרים לדרכם. כל אלה מתקיימים בעת ובעונה אחת

המוצהרת של המדיום במדינות הדמוקרטיות, ובוודאי מבחינת הציפיות של הצופים) במידע ענייני לטובת הציבור. כל זאת לשם שמירה על הדמוקרטיה, על חופש הביטוי, על השקיפות ועל ניקיון-הכפיים במרחב הפומבי. אלא שכל בחירה של מרואיין בסביבה מסוימת, כל הצבה של המצלמה במקום מסוים ולא אחר, הליכי העריכה, הבחירה בטקסט הקריינות ואפילו הבחירה בנימה שבה מגיש הקריין את הטקסט (קול גברי או קול נשי, נימה דרמטית או מרוחקת, נימה ביקורתית או אמפתית וכיו"ב) – כל אלה יוצרים בהכרח פרשנות למציאות. ומכיוון שכל פרשנות נסמכת על תפיסותיו של הפרשן ועל האופן שבו הוא מבין את המציאות, אין מנוס מן ההכרה שגם כתבות טלוויזיה אינן "אובייקטיביות", אינן "ניטרליות" ואינן "מאוזנות" (עם זאת, אין הן "סובייקטיביות" כמוכן התמים של המלה. המעורבות הפרשנית מתעצבת על פי גורמים רבים, שאינם בהכרח אישיים-אותנטיים).

שריפה שפרצה בבית דירות יכולה לעמוד גם במרכזה של כתבת חדשות. אבל גם אם מטרת הכתבה היא אך ורק להביא מידע על האירוע שהתרחש, בכל זאת בחירותיו של הכתב, שבוודאי אינן חופשיות מפיקוחם של עורכי המהדורה וממדיניות התחנה, הן אלה שיקבעו את אופי המידע, שיגיע בסופו של דבר אל הצופים בבית. כך, למשל, כתבה המלווה בקול גברי וסמכותי הקובע כי "ברחוב פרישמן עלה בניין בלהבות; מכבי האש שהוזעקו למקום הצליחו לכבות את השריפה", מדגישה את תושייתם של מכבי האש. קריינות בקול נשי, האומרת: "ברחוב פרישמן עלה בית דירות בלהבות לאחר שילדים קטנים, שהושארו

בבית. בסוף פתחתי את הדלת וראיתי אש בחדר המדרגות". מוזיקה מלווה, רחשי להבות, או זעקת סירנות של אמבולנסים ושל מכוניות כיבוי יוסיפו דרמטיות, יבליטו הדגשים פרשניים מסוימים על חשבון אחרים ויתעלו את ההבנה ואת החוויה הרגשית של הצופה בכיוון מסוים.

כל בחירה כזאת מציעה אפוא בהכרח פירוש למציאות. הסרט התיעודי אינו יכול להיות בלתי מעורב: כל שיכול יוצר הסרט לשאוף אליו הוא ייצוג המציאות באופן הנאמן ביותר לדרך שבה הוא רואה ומבין אותה, או לפחות לדרך שבה הוא מעוניין למסור אותה לצופיו.

## 2. "הסרט הזה לא מאוזן", "הסרט הזה לא מייצג"

לא רק סרטים תיעודיים מצלמים חומרי מציאות ועורכים אותם. גם כתבות טלוויזיה, סרטי הדרכה, סרטי תדמית וכיוצא בהם עושים זאת. ההבדלים ביניהם לבין הסוגה הנקראת "קולנוע תיעודי" אינם נובעים מהגדרות חותכות, אלא ממורכבות המשמעויות שלהם ומנאמנותם לעולם המתואר.

מטרתם המוצהרת של סרטי הדרכה היא להעביר מידע ולהבהיר כיצד יש לעשות פעולה מסוימת או להבין תחום כלשהו. כך, למשל, סרט הדרכה לשימוש ברובה יתרכז בכללי השימוש ברובה בלבד ולא יעסוק בזוועות המלחמה, כי אלה יסיטו את תשומת לבו של הצופה מהכללים שעליו ללמוד.

כתבות חדשות ותחקיר בטלוויזיה, בדומה לכתבות בעיתונות הכתובה, מתרכזות (לפחות לפי האידאולוגיה

מעמדו של מוסד מסוים וכו'. הצלחתו של סרט התדמית נמדדת על פי המידה שבה הוא מצליח להשיג את המטרה השיווקית שלשמה הוא נעשה.

בשנים האחרונות מציעה הטלוויזיה יותר ויותר סוגות המשתמשות בחומרי מציאות. הפופולריות שבהן הן תוכניות ה"ריאליטי", שמטרתן היא ניצחון של אחד המשתתפים או של אחד מצוותי המשתתפים בתחרות כלשהי, זכייה של משתתף בפרס בתמורה לחשיפה של חלק מחייו, התנסותו של המשתתף במטלה מסוימת וכו'. היבטים מסוימים של תוכניות אלה מקרבים אותן לקולנוע התיעודי: משתתפיהן אינם שחקנים, הם מופיעים בשמותיהם האמיתיים, רגעים בחייהם מתועדים במסגרת התוכנית, ותוצאות פעולותיהם אינן מתוסרטות מראש. עם זאת, חשוב לזכור כי התוכניות הללו מתערבות במסלול חייהם של המשתתפים ומחדירות לתוכם סדר יום משלהן (מטלה או משחק). בכך הן שונות מן הסרט התיעודי, המבקש ללוות את הגיבורים ולהשליך אור על חייהם.

גם מצלמת אינטרנט המתעדת את חייו של אדם בביתו או בכל מקום אחר אינה סרט תיעודי. מטרתו של מציב המצלמה היא בדרך כלל החשיפה בלבד. אין זה סרט, וזאת דווקא מפני שאין מאחורי המצלמה אדם המכריע הכרעות.

טכנולוגיות דומות ואפילו זהות (בכל הכרוך בצילום ובעריכה, למשל), גם לגבי אותם חומרי מציאות עצמם, יכולות אפוא להניב תוצאות שונות ומגוונות מאוד. הקו המבדיל בין הסוגות הללו אינו מובן מאליו, ועם זאת הוא לעיתים רב משמעות. במידה רבה הוא נקבע על פי

לבדם בבית, שיחקו בגפרורים. רק לאחר מאמצים גדולים הצליחו מכבי האש לכבות את האש, ולמנוע אסון כבד", מדגישה דווקא את הזנחת הילדים על ידי הוריהם. ואפשר כמובן גם להעמיד את הכתב עם מיקרופון על רקע השריפה, ולשים בפיו טקסט כדוגמת: "בית דירות עלה באש ברחוב פרישמן. למרות הלהבות והעשן, העוברים והשבים המשיכו בדרכם ולא הושיטו יד למאמצים לכיבוי השריפה".

כתבות טלוויזיה, בניגוד לסרטים תיעודיים, מצהירות על פי רוב על "איזון". אלא שניתוח פשוט של כל כתבה אקראית ימחיש כיצד כל "איזון" כזה הוא יחסי. כתבה בנושא פיגועי התנחלויות, למשל, עשויה לעמת בין מתנחל לבין איש כוחות הביטחון הישראליים, אך בה במידה היא יכולה לעמת בין המתנחל לבין פלסטיני שגר בכפר הסמוך להתנחלות, ולייצג מציאות אחרת, רלוונטית לא פחות ו"מאוזנת" לא פחות.

סרטים תיעודיים מתאפיינים בדרגות שונות של התערבות פרשנית. התערבות כזאת יכולה להיות גלויה, גלויה-למחצה או סמויה, אבל בכללו של דבר, סוגה זו אינה מצהירה שבכוונתה להביא תיעוד "מאוזן" – וזאת, כאמור, בשונה מכתבות חדשות ותחקיר בטלוויזיה.

סרטי תדמית הם הקרובים ביותר, לפחות מבחינת ציפיותיו של הצופה, לתיעוד מוטה בעליל. הסיבה לכך היא נסיבות הזמנתם של סרטים אלה והיעדים שהם מציבים לעצמם. מטרתו המוצהרת של סרט תדמית היא לקדם מוצר, להטמיע עמדה או אורח התנהגות, לבנות (או לשפר) את

לעיתים קרובות מתאכזבים הצופים כאשר הם נוכחים לראות כי סצנה מסוימת בסרט תיעודי תוכננה מראש ולא קרתה באופן "טבעי" או "אקראי" אבל האמנם סצנות שלא תוכננו מראש אינן מושפעות מן היוצר ומן המצלמה? הלא התנהגותם של המשתתפים בסצנה משתנה בשל עצם נוכחות המצלמה, ובשל עצם המודעות לכך שהם מוסרטים. ואף על פי כן, מצפים מסרט תיעודי שיטשטש את עקבות המעורבות של יוצריו – הבימאי, הצלם, המקליט, ואפילו המאפר והמלביש.

\* \* \*

בסרט תיעודי שביימתי, העוסק בהזדקנותן של נשים ("לחיות את שנותינו", ארה"ב 1988), צילמנו סצנה שבה אישה זקנה אוכלת בגפה ארוחת ערב. הסצנה מסרה בצורה מוחשית את בדידותה של האישה, אף על פי שבשעת הצילומים היא כמובן לא הייתה לבדה: צוות הצילום ואני נכחנו בחדרה. אותה אישה למעשה "שיחקה" את עצמה אוכלת לבד ארוחת ערב; ועם זאת, היא הייתה בודדה במובן עמוק, קיומי, ולכן הסצנה שצולמה טומנת בחובה אמת עמוקה יותר מן העובדות הנסיבתיות של הצילום.

סצנות רבות בסרטים תיעודיים מתוכננות בקפידה. לעיתים קרובות הסרט אינו מאפשר לצופה לדעת אילו מהסצנות בו היו מתוכננות, ואילו התרחשו לנגד המצלמה ללא תכנון מוקדם. בסרטי "ירית פעם במישהו?" (ישראל,

מטרותיה השונות של כל אחת מהסוגות הללו, המבוססות על צילום של חומרי מציאות.

מטרתם של סרטים תיעודיים היא לעורר בצופים חוויה רגשית ואינטלקטואלית. כמו מעשי אמנות אחרים, גם הסרטים התיעודיים משתמשים בכלים אינפורמטיביים, אסתטיים, סיפוריים וכו', לשם יצירת חוויה מורכבת, שאמורה לזעזע, לשכנע, להעלות שאלות, להצחיק, להרגיז.

בניגוד לכתבות הטלוויזיוניות, לסרטי ההדרכה והתדמית, לתוכניות ה"ריאליטי" וכיו"ב, הסרטים התיעודיים מציגים עולם מורכב, רב שכבות ומסוגנן, המתקשר להיסטוריה של השדה הקולנועי כולו. מורכבות הסרט אינה נובעת בהכרח מאירוע גדול או המוני: עולם מורכב יכול להיבנות הן מריבוי של פרטי מציאות בחלל, ריבוי זמנים, ריבוי משתתפים וריבוי אירועים, והן מהתמקדות באירוע אחד, בחלל אחד, בזמן אחד, במשתתף עיקרי אחד וכו'. כל אחת מהבחירות הללו מעצבת את סגנונו הייחודי של הסרט. סגנון הסרט ותכניו שזורים אלה באלה ומשרתים אלה את אלה. הזיקה שבין הצורה והתוכן, הספציפיים לסרט המסוים, הם שמחוללים את החוויה הקולנועית.

### 3. "זה לא סרט תיעודי, זה סרט מבויים"

ההבדלים בין סרטים תיעודיים לבין סרטים בדיוניים (דרמטיים, עלילתיים) אף הם אינם חד-משמעיים, והם נעשים יותר ויותר עמומים בשנים האחרונות. גם כאן מדובר ברצף של צורות קולנועיות הקרובות יותר או פחות אל הסרט הבדיוני.

ומפגשים בין הקולנוע התיעודי לבין הקולנוע הבדיוני הריאליסטי. במאֵי הזרם הניאו־ריאליסטי בקולנוע האיטלקי (למשל, רוברטו רוסליני) – זרם שהתפתח כתגובה למלחמת העולם השנייה ולמשטרים הפשיסטיים – העמידו בראש מעייניהם את האדם, את אנושיותו ואת החברה שבתוכה הוא חי. הם צילמו את סרטיהם באתרים מחוץ לאולפנים, הפיקו אותם בתקציב דל ביותר, ובדרך כלל השתמשו בשחקנים לא מקצועיים. אך למרות "חומרי המציאות" שהיו במרכזם, רוב הסרטים האלה נשענו על שלד עלילתי מתוסרט מראש, ולפחות חלק מהדיאלוגים שנכללו בהם נכתבו מראש. במרוצת השנים נעשו – ועדיין נעשים – סרטים שיש בהם יסוד אלתורי (למשל סרטים של הבמאי האמריקני ג'ון קסוטס משנות השבעים), הקרובים ברוחם לקולנוע התיעודי. בשנים האחרונות נוצרו סרטים המשלבים בדרכים מגוונות ומורכבות בין חומרים תיעודיים לבין חומרים בדיוניים (למשל, עבאס קֶארוסטאמי האיראני). כמו כן יש סרטים בדיוניים המשתמשים בטכניקות צילום ובתפיסת תאורה ופסקול האופייניות לסרטים תיעודיים (וביניהם הסרטים המושפעים מסרטי קבוצת "דוגמה" מֶדנמרק, כדוגמת "האידיויטים" של לארס פון־טריר ו"החגיגה" של תומס ויטנברג).

בימיו של קולנוע תיעודי הוא – על פי ההגדרה הממעטיה ביותר – מכלול ההכרעות הקולנועיות הנעשה על ידי הבימאי לגבי ארגון החומרים המצולמים והגשתם; אך לעתים מזומנות כולל הבימאי גם הדרכה של המשתתפים המתועדים: קביעת המקום שבו יעמדו, המסלול שבו יצעדו, הנושאים שעליהם ידברו וכיו"ב. הבימאי עשוי, למשל,

צילמנו חייל מילואים המטפס עם חגור וציוד על מגדל שמירה. מטרתו המקורית הייתה להראות את הקושי הפיזי של החייל, גבר בן ארבעים, לטפס על המגדל. אבל ייתכן שהסצנה לא הייתה נכללת בסרט בסופו של דבר, אילולא צלצל בעת הטיפוס הטלפון הנייד של החייל, והוא קיבל שיחה מאמו. המראה של חייל מילואים מבוגר העומד עם חגור ונשק בין שמים וארץ ומבטיח לאמו שיאכל ארוחה מזינה בסוף השבוע, הוא שהביא אותי לכלול בסרט את הסצנה המשעשעת הזאת. הצילום היה אמנם מתוכנן, אבל שיחת הטלפון מהאם הייתה הפתעה מבורכת, שיצרה רגע קולנועי מעניין.

\* \* \*

סרטים בדיוניים מבוססים בדרך כלל על תסריט סגור מראש, ובו שלד של סיפור, הכולל דיאלוגים כתובים. את התפקידים בסרט מגלמים שחקנים. אתרי הצילום נבחרים במיוחד לצורך הסרט, ולא פעם הם אפילו נבנים ומצוידים במיוחד בעבורו. השחקנים מולבשים ומאופרים לצורך גילום הדמויות בתסריט; התאורה מתוכננת, ותנועות המצלמה תואמות את ההתרחשויות הדרמתיות. כל אלה מאפיינים סרטים בדיוניים, הנמצאים על רצף, שבקצהו האחד מצוי הקולנוע המוגדר "ריאליסטי", ובקצהו האחר – סרטי פנטזיה ומדע בדיוני.

לכל אורך ההיסטוריה של הקולנוע התקיימו השקות





מתוך "יומן" של דוד פרלוב (ישראל, 1988).

סצנות אלה לסירוגין עם סצנות, שבהן מגלם הבמאי עצמו שלושה תפקידים שונים: את תפקיד במאי הסרט המדווח מול המצלמה על מהלכי עשיית הסרט; את תפקיד אשתו של הבמאי, המעודדת את בעלה להמשיך בצילומי הסרט (ראשו של מוגרבי עטוף במגבת לצורך גילום תפקיד זה); ואת תפקיד מפיק הסרט, המתפרץ אל דירתו של הבמאי ודורש בתוקפנות לקבל את הסרט שהבטיח הבמאי לסיים. השילוב הקומי בין הסצנות שנערכו מחומרי מציאות לבין הסצנות שבהן הבמאי מגלם תפקידים שונים מאיר באופן חדש את שגרת התוקפנות הישראלית בחודש אוגוסט הלוהט, הכוללת גם את תוקפנותו של מוגרבי עצמו.

כדומה לילדים קטנים שהאזינו לסיפור – גם לנו, המבוגרים, חשוב לדעת עד כמה קרוב הסרט שראינו ל"אמת" או ל"מעשה שהיה". מן האמור למעלה מובן, כי



מתוך "אוגוסט" של אבי מוגרבי (ישראל, 2002). תצלום: איתן חריס, פוטושופ: יעל רשף

לומר למשתתף בסרט: "צא שוב מהדירה וסגור אחריו את הדלת, כי בפעם שעברה היה בדיוק רעש ברחוב"; או: "בפעם שעברה שכחת לסגור את הדלת, הפעם אל תשכח"; או, "קודם הצלם לא כיוון אליך נכון את המצלמה, נחזור על זה עוד פעם".

לעתים כרוך הבימוי בעירוב בין מציאות וברדיה, ואפילו בטשטוש מכוון של הגבול ביניהן. למשל, בסרטו של אבי מוגרבי, "אוגוסט" (ישראל, 2002), יש עירוב בין סצנות הבנויות מ"חומרי מציאות" אקראיים, המצולמים לרוב במצלמת כתף, לבין סצנות מתוסרטות מראש. כך שחלקים מעלילת הסרט הם בדיוניים. מוגרבי מתעד בסרטו גילויים של תוקפנות ישראלית טיפוסית, הבאים לידי ביטוי בסיטואציות שונות של התקהלות: אלימות מילולית בהפגנות מול משרד הביטחון, חילופי דברים בוטים בין שוטרת לבין עוברי אורח וכו'. בסרט ערוכות

אין אמות מידה חד־משמעיות למדידת האמת או הנאמנות למציאות של סרט תיעודי. עם זאת, אין ספק כי על פי רוב אנו מסוגלים לחוש את תחושות המציאות והקרבה לאמת כאשר אנחנו צופים בסרט משובח – גם אם לא תמיד אנחנו יודעים בדיוק מה בסרט העניק לנו את התחושה הזאת. אפשר אפילו לומר, שבסרט תיעודי טוב אנחנו חשים הזדהות עם זווית ההסתכלות של הבמאי על העולם המתואר, אם קולו ופניו מוצגים בסרט בגלוי, ואם לאו. נקודת התצפית של הבמאי, מעורבותו במתרחש והפרשנות שלו למציאות משתלבות במקרים אלה עם מבטנו שלנו, והתחושה הזאת היא חלק מהחוויה העמוקה שעשוי להעניק הקולנוע התיעודי.<sup>1</sup>

1 מכאן ואילך אשתמש בשמות התפקידים "במאי", "צלם", "עורך" וכו', ובהטיות בלשון זכר – אך כוונתי היא לבמאיות, לצלמות ולעורכות לא פחות מאשר לעמיתיהן הגברים (מכלל הבמאים בעולם ובישראל, כחמישה אחוזים בלבד הן נשים!). השפה העברית אינה מאפשרת, כידוע, הכללה בלשון נקבה. עובדה זו גורמת לנו לדמיין בלי משים עולם, שבו נקודת התצפית היא של יוצר ולא של יוצרת. הייתי רוצה שלמרות ההכללה בלשון זכר, ננסה לראות עולם, שבו גם נקודת התצפית של היוצרת, מעורבותה ופרשנותה הן חלק מהשפה הקולנועית עצמה.

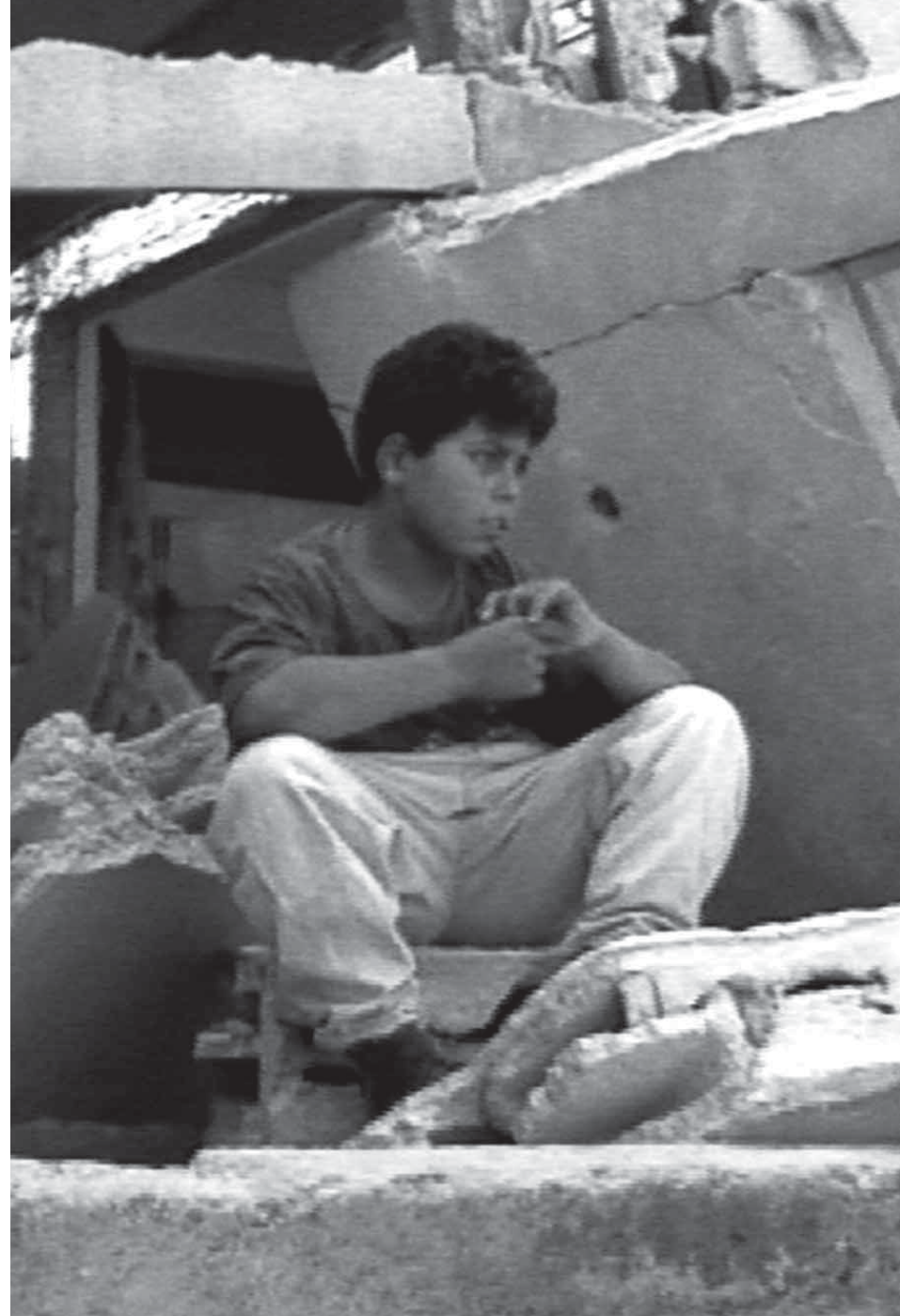
## פרק שני סוגים של סרטים תיעודיים

### 1. בין הסרט ה"מתבונן" לבין הסרט ה"מתערב"

אם כן, כל סרט מחייב מעורבות כזאת או אחרת מצד היוצר. יש סרטים שמצהירים על המעורבות הזאת על ידי התערבויות של היוצר בעולם המתואר בסרט. סרטים אחרים גורמים לנו להתעלם ממעורבותו של הבמאי ומבקשים ליצור את התחושה שהסרט כאילו קורה מעצמו, ושההתרחשות שבו אינה מושפעת מנוכחות מתעדת כלשהי.

בשנות השישים המוקדמות פותח לראשונה מכשיר הקלטה קל, שאפשר הקלטת צליל סינכרוני. במקביל שוכללו מצלמות הכתף ופותחו סרטי צילום בעלי רגישות מוגברת לאור. הודות לאלה ניתן היה לראשונה ליצור סוגה חדשה של קולנוע תיעודי: קולנוע מתבונן ולא מתערב. סוגה קולנועית זו נקראה "סינמה וְרִיטֶה" (Cinéma-Vérité, בצרפתית: "קולנוע-אמת"). הסרטים שנוצרו במסגרת סוגה זו עקבו אחרי אירועים ואנשים ללא

>> מתוך: "לילדים שלי" של מיכל אביעד (ישראל, 2002).



הערות, ואפילו פונה אל הצופים דרך המצלמה. בסרט "רוג'ר ואני" של מייקל מור (ארה"ב, 1989), למשל, מחפש מור אחר רוג'ר סמית, מנכ"ל GM, חברה לייצור מכוניות. איש עסקים זה הביא לסגירתו של מפעל בפלינט, עיר מגוריו של מייקל מור, וגרם בכך לפיטוריהם של שלושים אלף עובדים. בסרט זה, כבמרבית סרטיו האחרים, נוכח מייקל מור הן כמראיין, הן כדמות, הן כקריין והן כדובר בפסקול. באחת הסצנות בסרט הוא מגיע לבית בעיירה, בזמן שנציג ההוצאה לפועל מגרש ממנו דיירים שלא שילמו דמי שכירות. אנחנו צופים בתהליך המכאיב והמשפיל של הגירוש, וכך בכך אננו רואים את מייקל מור משוחח עם נציג ההוצאה לפועל; מור מדובב את האיש ומביא אותו לספר על תחושותיו ועל הסיבות שגרמו לו לבחור במשלח יד כה עגום.

עם זאת, מרבית הסרטים משתמשים רק בחלק מתחבולות ההתערבות הללו. מאז המצאת הקול בקולנוע נהוג להוסיף הערות לפסקול הסרט. במשך שנים מקובל היה להשתמש בקול סמכותי-גברי, שפירש בעבורנו – בשפה גבוהה – את המתרחש על המסך. הקול הסמכותי הזה מופיע היום כמעט אך ורק בכתבות טלוויזיה. מאז שנות השישים – וביתר שאת החל בשנות השמונים – שכיח יותר לשמוע דיבור בגוף ראשון בפסקול של סרטים. השפה הפכה אישית יותר, חיתוך הדיבור הפך יומיומי יותר ופחות רשמי, ובטקסט משולבות לא פעם התייחסויות לחוויותו האישיות של המספר/במאי. כל אלה מאפיינים את הניסיון להדגיש את המעורבות של הבמאי בעולם המסופר. סרטים רבים כוללים שיחות, ראיונות או עדויות.

ראיונות, ללא קריינות וללא כתוביות לציון שמות מקומות או אנשים. זאת ועוד, הבמאים שהשתייכו לזרם זה הקפידו על צילום שוטים ארוכים ועל עריכה מועטה. באופן זה האמין דור שלם של קולנוענים, שהוא יוצר קולנוע שאינו מפרש את המציאות, אלא מציג אותה כמות שהיא. הם האמינו, כי אם אך יאפשרו לעולם להיות מיוצג דרך פעולות ודיאלוגים ולא דרך ראיונות "מלאכותיים", אם אך יימנעו מכל התערבות קריינית, ויקפידו על צילום שוטים ארוכים, שלכאורה אינם מאפשרים תחבולות של עריכה, חזקה על סרטיהם שילכדו את המציאות לאשורה.

ה"סינמה וְרִיטָה" יצר חווית צפייה חדשה, שבלי ספק העצימה את תחושת הקרבה בין הקולנוע לבין המציאות. סרטים אלה אפשרו היטמעות רגשית של הצופים בתוך העולם המוצג בסרט, וזאת דרך הזדהות עם גיבוריו ופירושי בלתי אמצעי של פעולותיהם והתנהגותם.

המצלמה הניידת יצרה תחושה של קרבה רבה יותר לדמויות, ולא פעם הקלה גם את ההשתלבות בנקודת המבט שלהן על העולם: כשהמצלמה ממוקמת בגובה העיניים של המצולם ונצמדת אליו מאחור בעת שהוא הולך, שדה הראייה שלנו, הצופים, משתלב בשדה הראייה שלו, וממילא משתלב גם מבטנו במבטו, ואנו רואים את העולם כפי שהוא רואה אותו.

ה"סינמה וְרִיטָה" בטהרתו עומד אפוא בקוטב הקיצוני ביותר של הקולנוע ה"מתבונן". בקוטב הנגדי – זה של הקולנוע ה"מתערב" – אפשר למצוא סרטים שבהם מוצג הבמאי בגלוי לכל אורך הסרט. לעיתים יש בידיו מיקרופון, הוא משוחח עם אנשים, שואל שאלות, מעיר

כסוהר בכיר, אורז את חפציו במשרדו. אנחנו למדים מכך שמנהל הכלא עוזב. אחר כך אנחנו מתבוננים בפגישותיו של מנהל הכלא החדש עם האסירים. לכל אורכו משלב הסרט ראיונות קצרצרים, שעוזרים לנו להבין את מניעיהם של הגיבורים, אך אינם מבליטים את נוכחותם של הבמאי ושל צוות הצילום.

הסרט "מחסומים" של יואב שמיר (ישראל, 2003) מציג אוסף של דיאלוגים ופעולות של חיילים ישראלים ושל אזרחים פלסטינים במחסומים ברחבי הגדה המערבית. התוספות היחידות לסצנות אלה הן כתוביות המציינות את מיקום המחסומים. סגנונו של "מחסומים", המושפע מאוד מה"סינמה וְרִיטָה", אפקטיווי ביותר, שכן הסרט עוסק בקונפליקט אֵלים, שבו כל אחד מהצדדים מתאר את המציאות באופן שונה לחלוטין. רק מצלמה שלכאורה אינה מתערבת מאפשרת לנו לבחון את המציאות מחדש. למרות זאת, הצופה המיומן יבחין מיד שזווית הצילום של יואב שמיר, אולי בעל כורחו, היא תמיד מהצד של החיילים במחסום. מכיוון ששמיר הוא אזרח ישראלי, וקיבל מן הסתם אישור לצילום מהצבא, אין לו היכולת להתערב בתוך האזרחים הפלסטינים ולהתבונן בנעשה מזווית הראייה שלהם.

כל אחד מסרטים אלה נמצא במקום אחר על קו הרצף שבין הסרט ה"מתבונן" לבין הסרט ה"מתערב".

"שוואה", סרטו הידוע של קלוד לנצמן, (צרפת, 1985), למשל, בנוי בעיקר מעדויות. בסרטים מסוג זה, גם אם פניו של הבמאי או אפילו קולו אינם כלולים בסרט, קל לחוש בנוכחותו של נמען, שאליו מדבר העד. בדרך כלל מצולם המרואיין ומוקלט בתוך עולמו השגור – בכיתו, ברחובות עירו או במקום עבודתו. מעורבותו של הבמאי בעולם זה מודגשת באמצעות עצם מעשה הראיון. דוגמה נוספת לכך הוא סרטה של נורית אביב "משפה לשפה" (ישראל, 2005): זהו אוסף ראיונות מתוכננים בקפידה של משוררים ושל אנשים, שהשפה היא מרכז עיסוקם, אך שפת אָמם שונה מהשפה שבה הם כותבים. סגנון הצילום המוקפד מדגיש את נוכחותה של הבמאית בסרט.

מרבית הסרטים התיעודיים הנוצרים היום נמצאים על הרצף שבין שני הקטבים שתארת. סרטי "ירית פעם במישהו?" מתמקד בקונפליקט בין חיילי יחידת מילואים לביני, אישה זרה שמצטרפת אליהם, ומשנה בעצם נוכחותה את שיגרת המילואים שלהם. הסרט כולל שיחות שלי עם החיילים, הערות אישיות שלי על גבי הפסקול, וכתוביות עם שמות פרקי הסרט. אני נוכח כדמות בתוך העולם המתואר, ובמקביל נשמעות בסרט הערותיהם של החיילים עלי כבימאית וכאישה. לצד כל אלה, יש בסרט גם סצנות העוקבות אחרי שיגרת המילואים ללא כל התערבות.

בסרטו של עמית גורן "6 פתוח, 21 סגור" (ישראל, 1995) מתגלה המציאות כמו מַעצמה. הסרט נפתח בצילומים מבחוץ של בית כלא במדבר, וכך ממקם בבית כלא את העולם שאליו אנו עתידים להיחשף. לאחר סצנת פתיחה שמאפיינת את מוסד הכליאה, אנחנו רואים מישהו, שנראה





מתוך "מחסומים" של יואב שמיר (ישראל, 2003). תצלום: אפרת שלם  
(באדיבות עדן הפקות, אמיתוס פילמס)

העוסק בזונה שהיא אשמה ברצח שבעה גברים. הבמאי אינו מתרכז בניסיון להכריע אם וורנוס אמנם אשמה במעשי הרצח הללו, אלא בעולם המוזר שסבב אותה ובהתנפלותם של כלי התקשורת על מי שהוגדרה כרוצחת הסדרתית הראשונה. הוא בוחר להציג דמויות מרכזיות בחייה של וורנוס ולהאיר באמצעותן פינה מכוערת, אלימה ונלעגת בארצות הברית. למעשה נמנע ברומפילד מפיתוח קו עלילתי של סרט מתח דרמתי.

סרטו של דויד אופק "ההרוג ה-17" (ישראל, 2003) עוסק באירוע חדשותי טרגי, המתאפיין ללא ספק בסממנים דרמטיים: פיגוע התאבדות באוטובוס, שבו נהרגו שבעה-עשר נוסעים. אלא שהסרט אינו מגולל את הסיפור החדשותי, אלא בוחר ליצור מתח סיפורי דווקא סביב החיפוש אחרי ההרוג השבעה-עשר במספר, הרוג שלא

## 2. בין הסרט העוסק באירועים דרמטיים לבין הסרט העוסק ביומיום

סיפורים דרמטיים מתארגנים בדרך כלל לעלילות שיש להן התחלה, הסתבכות, שיאים וסוף (התרה). הם מעוררים מתח, עניין והזדהות עם גיבורים. אין פלא אפוא שהקולנוע התיעודי נמשך לעתים אף הוא לאירועים דרמטיים, כגון קרבות במלחמת וייטנאם, מסעות הבחירות של ג'ון פ' קנדי, רצח רבין, כיבוש פסגת האוורסט, או מפגשים בין קרובי משפחה שמסך הברזל או השואה היהודית באירופה הפרידו ביניהם.

גם אנשים ידועי שם מסקרנים את כולנו. אנחנו לא רק מתעניינים בפועלם, שהשפיע על ההיסטוריה ועל התרבות, אלא גם מקווים להציץ אל חייהם הפרטיים. חייהם עמוסי האירועים של "מפורסמים" משמשים לעתים קרובות חומרים לסרטים תיעודיים. בין היתר נעשו סרטים תיעודיים על דמויות כגון אריאל שרון, חברי להקת החיפושיות, יוסי בנאי ומרילין מונרו.

הטלוויזיה, שהפכה – בעיקר מסיבות כלכליות – לבמה מרכזית לסרטים התיעודיים, מעודדת יצירת סרטים העוסקים בנושאים דרמטיים, שכן אלו נחשבים למרתקים ולעיתים הם גם קלים לצפייה ומהנים.

עם זאת, נושא מרתק וסיפור דרמתי מעולם לא היו ערובה לקולנוע טוב. לכן, גם כאשר הנושא הוא דרמתי בוחר הבמאי לעתים קרובות לספר את סיפורו מזווית בלתי צפויה. כך למשל, בסרטו של ניק ברומפילד "איילין וורנוס: מכירתה של רוצחת סדרתית" (בריטניה, 1992),



מתוך "ברלין - סימפוזיה של עיר" של ולטר רוטמן (גרמניה, 1927)

שני אינטלקטואלים אחרים: ישראל אלדר ומנחם ברניקר. הבמאי בוחר לא לחשוף בסרטו דבר מחייו הפרטיים של ליבוביץ'. הוא אינו מסכם את עיקרי משנתו של ההוגה ואינו מתעכב על פעילויותיו הרבגוניות.

אך לצד סרטים העוסקים בנושאים דרמטיים ויוצאי דופן, קיים בקולנוע התיעודי כיוון אחר, המדגיש דווקא את היומיומי, את השגרה, את הפרטים הקטנים. כבר בשנות העשרים והשלושים הבינו יוצרים שהקולנוע התיעודי מאפשר תיעוד מדויק וחדשני של פרטי היומיום. ולטר רוטמן הגרמני יצר את "ברלין - סימפוזיה של עיר" (גרמניה, 1927), סרט המוקדש ליום של שגרת חולין בברלין; יוריס אייננס יצר את "גשם" (הולנד, 1929), המתעד את העיר אמסטרדם בגשם; בזיל רייט יצר את "דואר לילה" (בריטניה, 1936), שמתאר את עבודתם הלילית של אנשי הדואר ועובדי הרכבת, המובילים מכתבים מעיר לעיר.



מתוך "ההרוג ה'17" של דוד אופק (ישראל, 2003). תצלום: רון רותם (באדיבות עדן הפקות ודוד אופק)

זוהו ושכמעט לא העסיק את העיתונות. הסרט מתמקד בנוסעי האוטובוס, בשוטרים שחקרו את הפיגוע, בצעיר הקלסטרונים המשטרתיים ובמשפחתו של ההרוג - דמויות אקראיות, שייצוגן בסרט הופך אותן למעין דגימה מייצגת של החברה הישראלית.

בסרטו "ליבוביץ' במעלות" (ישראל, 1983) מתלווה יגאל בורשטיין לפרופסור ישעיהו ליבוביץ' בדרכו להרצאה התנדבותית בעיר הצפונית מעלות. חלק ניכר מהסרט מצולם במהלך הנסיעה מירושלים למעלות. ליבוביץ' - פילוסוף, מדען, פרשן של היהדות ואינטלקטואל, שהרבה להביע את השקפותיו המקוריות על החברה והפוליטיקה בישראל - מתעמת במרוצת הנסיעה במיניבוס המקרטע עם

הבמאי דוד פרלוב (1930–2003) הביא את העיסוק באקראי ובחולף, ואת הנצחתם של חומרים בלתי דרמטיים, לשיא אמנותי. בסרטו "בירושלים" (ישראל, 1963) הוא יצר תמונה פיוטית של העיר, אך לא דרך קדושתה או מעמדה כבירת ישראל, אלא דרך תווי הפנים של תושביה ודרך הנופים שבהם הם חיים. בסרטיו "יומן" (ישראל, 1983), "יומן מעודכן" (ישראל, 1999) ואחרים יצר פרלוב פסיפס של רגעים מקריים, המתגבשים לכדי אמירה על המיוחד, הבלתי צפוי והראוי לתשומת לב בתוך הרגע החולף. ב"יומן מעודכן" מצלם פרלוב במשך דקות ארוכות את איש הביטחון העומד בכניסה למרכז המסחרי שנמצא מתחת לדירתו בתל אביב. דווקא בשל העובדה ששום דבר יוצא דופן אינו מתרחש, אנחנו שמים לב לפרטים הקטנים המרכיבים את עבודתו של איש הביטחון ואת המגע השוטף שלו עם העוברים והשבים.

שגשוגו של הקולנוע ה"יומיומי" התאפשר בעקבות הוזלת חומרי הצילום עם המעבר לחומרים דיגיטליים, וכן בעקבות הופעתה של המצלמה הביתית הקטנה, שאינה דורשת צוות צילום מקצועי או קביעת ימי צילום מפורכים ויקרים. כיום יכולים יוצרים תיעודיים לבחור לצלם כמעט כל דבר וכמעט בכל זמן.

גם בתוך סרט אחד קיים לעיתים קרובות עירוב בין שני הקטבים – הדרמטי-החגיגי-המיוחד והאלמוני-היומיומי-השגרת. לכך מגויסים התאורה, הצילום, הבימוי והעריכה; כך, למשל, בעבר נהגו לצלם דמויות ידועות-שם בתאורה מלאכותית בדומה לקולנוע הבדיוני המסחרי ולתוכניות טלוויזיה, וזו תרמה לקיבוע תדמיתם כאישים חשובים

מאז ועד היום מוסיף הקולנוע התיעודי להביא אל המסך אנשים אלמונים, להדגיש רגעים קטנים בחיים ולכוון את המצלמה אל מה שנראה לכאורה סתמי או מובן מאליו.

סרטים אלה משרתים לעיתים תפיסת עולם, שלפיה גם סיפוריהם של אנשים מן השורה ראויים להיות מסופרים, ואף עשויים להכיל ממד אוניוורסלי עמוק – כולל מאורעות חייהם של נדכאים ונידחים, בני קבוצות חברתיות המופלות לרעה. סרטים תיעודיים היו לא פעם חלוצים בהפניית תשומת הלב אל נושאים וקבוצות שאינם זוכים לדיון ציבורי. בעוד הטלוויזיה המסחרית והקולנוע המסחרי עוסקים בעיקר בקבוצות החזקות בחברה – גברים, לבנים, צעירים, יפים ועשירים – הקולנוע התיעודי מתעניין דווקא בשוליים החברתיים, בתופעות המושתקות ובאנשים הבלתי מוכרים. "הסתכלות על עכו", סרטו של ג'אד נאמן (ישראל, 1975), מביא תמונות מחייהם של תושבי העיר עכו – מפגש בין פסיכיאטרים לחולה, כיתת תלמידים ערבים הלומדים היסטוריה בעברית צחה, טיפול אצל רופא שיניים, מחאת התושבים על העוני והמצוקה וכו' – ומשקף באמצעותן את מורכבות החיים בעיר. "אסורות" (ישראל, 1990), סרטן של ענת אבן ועדה אושפיז, עוסק בחיי היומיום של שלוש נשים פלסטיניות תושבות חברון, המתגוררות בבית שעל גגו קבע הצבא הישראלי עמדת תצפית. סרטי "ג'ני וג'ני" (ישראל, 1997) עוסק בקיץ אחד בחייהן של שתי נערות אלמוניות מבתי-ים. סרטה של סימון ביטון "חומה" (צרפת-ישראל, 2004) עוסק באנשים אלמוניים, פלסטינים וישראלים, שחומת ההפרדה פוגעת בשגרת חייהם.



בעשורים האחרונים, בעקבות התפתחות המחקר האתנוגרפי ובמקביל לתובנות שהתגבשו בענפים שונים של מדעי החברה, הרוח והאמנות, הלכה ונפוצה התפיסה הגורסת כי בעינינו, אנשי המערב, ה"אחר" מצטייר תמיד דרך התבניות התרבותיות, שבאמצעותן אנחנו רואים את העולם. כך, למשל, נעשינו מודעים יותר לנטייה הנפוצה של צופים מערביים לראות את "האחר" כיצור אקזוטי בלתי-מאיים, כאדם טהור, תמים, צבעוני ובלתי-משתנה, כביכול. מאליו מובן, כי אין לתשוּקה זו ולא כלום עם חייהם של בני אדם באותן תרבויות רחוקות. אך בתקופה שבה צילם פלהרטי את סרטו עדיין לא התגבשה המודעות הזאת. בשנות העשרה של המאה העשרים, האסקימוסים בקהילתו של ננוק כבר צדו לווייתנים בעזרת רובים. ואף על פי כן בחר פלהרטי לתעדם כשהם צדים לווייתנים על פי המסורת הקדומה של שימוש בצלצלים. לשם כך היה עליו לביים את הגברים צדים כפי שזכרו שאבותיהם היו עושים – ולא כפי שנהגו הם לעשות.

שינוי התפיסה לגבי ייצוג ה"אחר" במערב היה חלק מהתפתחות החשיבה על עצם הגדרתו של ה"אחר". עם השנים החלה הגדרה זו לכלול לא רק תרבויות שלכאורה לא הושפעו מהמערב, אלא גם מעמדות וקבוצות אתניות במערב שאינם זוכים לנראות בכלי התקשורת המערביים. ז'אן רוש, אחד הקולנוענים האתנוגרפיים המשפיעים ביותר, הרבה תחילה לצלם סרטים באפריקה, אך לאחר מכן ביים יחד עם אדגר מורין, את הסרט "כרוניקה של קיץ" (צרפת, 1960), העוסק בקבוצות אתניות בעיר פריז. כמו סרטים אחרים של רוש, גם "כרוניקה של קיץ" אינו מסתפק ב"תיאור

ויוצאי דופן. לעומת זאת, מאז תנועת ה"סינמה וְרִיטָה" – וביתר שאת מאז פיתוח המצלמות הדיגיטליות – בוחרים במאים רבים לצלם דמויות כאלה ללא תאורה מלאכותית ובאמצעות מצלמת כתף (למשל "פריימריז" של ריצ'רד ליקוק, ארה"ב, 1960, או "איך הפסקתי לפחד ולמדתי לאהוב את אריק שרון" של אבי מוגרבי, ישראל, 1997). לעומת זאת, סרטים העוסקים באנשים אלמוניים לחלוטין עשויים להתאפיין בתאורה ובפריים מורכבים וקפדניים ובמצלמה נייחת, ובכך להעניק לגיבורם האלמוני הילה מיוחדת (למשל: "ישו, אתה יודע" של אולריך זיידל, אוסטריה, 2003).

### 3. בין הסרט העוסק בעולמו של הבמאי לבין הסרט העוסק בעולמו של האחר

#### א. מיהו האחר?

רוברט פֶּלְהֶרְטִי, אנתרופולוג אמריקני, ביקש לגולל באמצעות "תמונות נעות" את סיפור חייהם של האסקימואים בצפון אמריקה. סרטו "ננוק מהצפון" (ארה"ב, 1922) היה לסרט התיעודי הראשון שעסק בשיגרת חייהם של בני תרבות זרה לצופי המערב. הוא חשף את אורחות חייהם של ננוק ושל בני משפחתו והתחקה אחר מסורות הצייד והדיג שלהם. הסרט הציג את עצמו כתיעוד אובייקטיבי של תרבות נכחדת, שעדיין לא הושפעה מהטכנולוגיה ומהתרבות המערבית. היה זה מבשר ראשון לענף שלם בקולנוע התיעודי: הקולנוע האתנוגרפי, המבקש לתעד תרבויות רחוקות ו"אקזוטיות".



מתוך "נְנוּק מהצפון" של רוברט פֶּלְהֶרְטִי (ארה"ב, 1922)

הסרט באחרות שלי, ולהצהיר על יכולתי לחשוף רק חלק מעולמן, בהיותי רק מבקרת ברמלה.

בסרטו "מנליק – נסיך אפריקאי שחור" (ישראל, 1999) מספר דני וקסמן את סיפורו של נער ממוצא אתיופי, המתגורר בתחנה המרכזית החדשה בתל אביב ונוסע לפגוש את אמו שנשארה באתיופיה. יחסיו של הנער עם הבימאי מתפתחים ונידונים בתוך הסרט עצמו.

המבט של הקולנוענים הישראלים על ה"אחר" הפלסטיני בא לידי ביטוי בשורה ארוכה של סרטים תיעודיים שנעשו בעשורים האחרונים. "הטיול הפנימי", סרטו של רענן אלכסנדרוביץ' (ישראל, 2001), עוסק בטיול מאורגן של פלסטינים מהגדה המערבית לישראל; "שדות אדומים", סרטה של איילת הלר (ישראל, 2006), מתאר את היחסים



מתוך "כרוניקה של קיץ" של ז'אן רוש ואדגר מורין (צרפת, 1960).

ניטרלי" של המציאות, אלא תוהה על מהות היחסים שבין הקולנוען לבין משתתפי סרטו ותרבותם. רוש מודע לכוחו של הקולנוען בעיצוב ההתבוננות ב"אחר" בסרטו.

בסרטי "לב הארץ" (ישראל, 2001) ניסיתי לאפיין את הישראליות דרך חיי היומיום של שלוש קהילות של עקורים ופליטים בעיר רמלה: קהילה של נשים חוזרות בתשובה מחוגי ש"ס, קהילה של עולות מבוכרה וקהילה של נשים ערביות. "לב הארץ" מבקש להגדיר מחדש את היחסים בין ה"אנחנו" הישראלי לבין ה"אחר" (קהילות אתניות, מגדריות, מעמדיות ולאומיות בישראל, שאינן חלק מהמרכז המשפיע), ולהצביע על כך שקהילות צדדיות-לכאורה אלה מגדירות מחדש את הישראליות. למרות האינטימיות שיצרתי עם משתתפות הסרט לאחר שהות של חודשים ארוכים ברמלה, בחרתי להודות בגוף



מתוך "שדות אדומים" של איילת הלר (ישראל, 2006)

מפליא הקולנוע התיעודי להתבונן גם בעולם שבו אנחנו חיים; לעיתים קרובות הוא מתבונן בזכוכית מגדלת בפיסות מהמציאות הקרובה, בחלקים מוכרים מעולמנו-אנו, כאילו היו עולמות נוכריים.

זה שלושים שנה יוצר הבמאי פרדריק וייזמן סרטים העוסקים במוסדות המרכזיים המעצבים את חייה של אמריקה: "בית ספר תיכון" (1968), "בית חולים" (1970), "בית משפט לנוער" (1974), ואחרים. כמוהו גם יוצרים אחרים, בעלי סגנונות קולנועיים שונים, מפנים זרקור לאנשים ולמוסדות שהם חלק מרקמת חיינו.

### ב. מהו הפרטי?

הרצון לשנות את המציאות היה מאז ומעולם מניע מרכזי בקולנוע התיעודי. קולנוענים תיעודיים רבים רוחשים בוז לקולנוע ולטלוויזיה המסחריים, שנועדו בראש וראשונה



מתוך "הטיול הפנימי" של רענן אלכסנדרוביץ' (ישראל, 2001)

בין חקלאים פלסטינים המגדלים תות שדה בעזה לבין חברת השיווק הישראלית שעמה הם עובדים; "בילעין חביבתי", סרטו של שי כרמלי פולק (ישראל, 2006), מתאר את מאבקם של תושבי הכפר בילעין, בצוותא עם פעילים ישראלים, בחומת ההפרדה החוצה את כפרם. בסרטי "הנשים ממול" (ישראל, 1992) אני נוסעת יחד עם הצלמת הישראלית ועם עוזרת הבמאי הפלסטינית בין שני צדדיו של הקו הירוק, ויחד אנו מנסות להבין את מעורבותן של נשים בכיבוש. כל אחד מהסרטים הללו מציג את האחרות של הפלסטינים, ובכל אחד מהם מצהיר הבמאי על זהותו הישראלית.

לצד מסעות אל עולמות תרבותיים רחוקים ולצד סרטים שבהם הגבולות בין ה"אנחנו" וה"אחר" נזילים יותר,

הם שמשווים לסרט את צביונו הפוליטי. אנחנו חשים בעלבונן של המשתתפות, שנדחקו לקרן זווית לאחר שנים של עצמאות כלכלית ותחושת אחריות לאומית, ומזדהים עם מחאתן על העוול שנעשה להן. בחירותיה של הבימאית יוצרות סרט פוליטי המקיש מקבוצה של סיפורים פרטיים על מקומן של הנשים בחברה בכלל.

בסרט "דור או דר" של ראשיד משראווי (עזה, 1991) בוחר הבמאי לספר על חייהם של פלסטינים תושבי מחנה פליטים בעזה, דרך חיי היומיום של פועל עזתי המגיע ממחנה הפליטים שאטי לעבודה בתל אביב. דיוקנו של פועל אחד שופך אור על הפועלים הפלסטינים באשר הם, ואולי על הפליטות הפלסטינית בכלל. משראווי עצמו גדל במחנה הפליטים שאטי, ונראה כי גיבור הסרט מייצג במידה רבה גם אותו.

בסרטו "לשונות משוחררות" (ארה"ב, 1989), העוסק באפליה הכפולה שחווים הומוסקסואלים שחורים בארצות הברית, מציג מרלון ריגס את עצמו ואת חייו כדוגמה פרטית לתופעה. הסרט משלב רגעים מחייו של הבמאי, מפגשים של הומוסקסואלים שחורים שהבמאי משתתף בהם, עדויות של הומוסקסואלים שחורים אחרים, קטעי שירה ועוד. דרך חשיפת מצוקתו שלו מצליח ריגס לדבר על מצוקותיהם של השחורים ההומוסקסואלים באשר הם. בה בעת מצהיר הסרט על עצמו כעל כלי ליצירת התארגנות של הומוסקסואלים שחורים נגד האפליה שהם קורבנותיה.

"יום הולדת שמח מר מוגרבי" (ישראל, 1999) משלב בין סיפורו של במאי הסרט, אבי מוגרבי, המפיק סרט לרגל שנת החמישים למדינת ישראל, ובה בעת בונה לעצמו בית

לשעשע ולבדר את הקהל, ומבקשים ליצור קולנוע שיזעזע את קהלו ויניע אותו לפעולה פוליטית.

בתחילת שנות השבעים טבעה התנועה הפמיניסטית החדשה את הסיסמה: "הפרטי הוא הפוליטי". הסיסמה הזאת אפשרה לנשים לראות את חיי המשפחה שלהן, את חיי העבודה שלהן ואת יחסיהן עם גברים כחסי כוח. תפיסה זו עודדה, למשל, נשים שנאנסו, לחפש את הגורם לאונס לא בהן-עצמן או ביצרו הבלתי ניתן לשליטה של אנס ספציפי, אלא בתפיסה חברתית רחבה, המעניקה לגברים לגיטימציה – במפורש או במרומז – להשתמש בכוח פיזי ובאמצעי דיכוי שונים נגד נשים.

הסיסמה הוטמעה בתחומים שונים של חיי התרבות והרוח, ושינתה בעשורים האחרונים גם את העשייה התיעודית. אם קודם לכן התבסס הקולנוע התיעודי על "מומחים", שהתיימרו להיות "אובייקטיוויים" ו"לא מעורבים", ופירשו אספקטים שונים של המציאות מתוקף ידיעותיהם, כיום מעדיף הקולנוע התיעודי את עדויותיהם של אנשים פרטיים, החווים בעצמם את המציאות שבה עוסק כל אחד מהסרטים.

"חייה ותולדותיה של רוזי המְכַרְגָה" (ארה"ב, 1980, *The Life and Times of Rosie the Riveter*) של קוני פילד מגולל את סיפורן של נשים שנקראו בעת מלחמת העולם השנייה להתגייס למאמץ המלחמתי ולמלא במפעלים את מקום הגברים שגויסו לצבא; כשחזרו הגברים הביתה, נקראו נשים אלו לפנות את מקומות העבודה ולחזור לתפקידיהן המסורתיים כרעיות וכאמהות. הסרט משתמש בחומרים תעמולתיים ובשיחות עם כמה מהנשים. הראיונות עם הנשים הפרטיות – ולא עם היסטוריונים או מומחים –

פרוץ מלחמת יום הכיפורים כפי שנחווה מחלון דירתו לבין תיעוד חלקים מחייו הפרטיים: בנותיו וחדר העבודה שלו, שנת השבתון שלו בפריז, אשפוזו בבית חולים בלונדון, ביקור של חברים מברזיל, ועוד. פרלוב מערב בין מה שנתפס כ"חשוב" וכ"ראוי לתיעוד" לבין מה שנחשב "טפל" ו"חסר עניין לציבור", בין הממד הציבורי לבין הממד האישי. דרך עיניו ובאמצעות קולו המיוחד, אנחנו חווים את ראשית מלחמת לבנון ואת ההפגנות שהתקיימו בעקבותיה, ומתחקים אחר עבודתו כמורה באוניברסיטת תל-אביב.

מהפכת הווידאו, מהפכת המחשוב והמהפכה הדיגיטלית של שלושים השנים האחרונות משפיעות כאמור עמוקות על הקולנוע התיעודי: השתכללות המצלמה הביתית, ניידותה והפחתת משקלה, הירידה המשמעותית במחירי חומרי הגלם, רגישות חומרי הצילום לאור (שמאפשרת לצלם ללא תאורה מיוחדת כמעט בכל מקום ובכל זמן), העובדה שאין צורך לשלוח את חומרי הצילום לפיתוח, היכולת להקליט ולצלם בו זמנית, התפתחות תוכנות העריכה הממוחשבות והוזלת מחירן, האפשרות למקם את מחשב העריכה בבית הפרטי, התפתחות תוכנות עיבוד התמונה, הגרפיקה, ערבוב הסאונד, האפקטים וכו' – כל אלה מפקיעות את האספקטים הטכניים של העשייה הקולנועית מאנשי המקצוע המומחים, ומאפשרות גם לחובבים ליצור סרטים בעצמם, ללא צוות צילום מיומן. הן גם מאפשרות לכל אדם ליצור סרטים בביתו ולתעד את עצמו ואת הקרובים אליו.

דבי הופמן יצרה את "קובלנותיה של בת צייתנית" (ארה"ב, 1995), העוקב אחרי מחלת האלצהיימר של אמה.

חדש, לבין סיפור עצמאותה של ישראל וסיפור הנכבה הפלסטינית ב-1948. הסרט משקף את הרעיון, שכל אחד מאיתנו אינו רק אדם פרטי, אלא גם שיקוף של הנסיבות והיחסים הפוליטיים השוררים בימיו.

בסרט "S21", מכוונת ההרג של החמור ריז" (צרפת, 2002), מחזיר הבימאיריטי פאן ניצולים קמבודים אל מרכז העינויים שבו היו אחדים מהם חלק ממנגנון המענים, ואחרים נמנו עם המעונים. מול המצלמה משחזרים הניצולים את חיי היומיום במרכז העינויים. הסרט אינו מבקש להציג תמונה כללית ואינפורמטיבית על הסיבות לרצח העם, על מהלכו או על ממדי ההשמדה בקמבודיה. הבמאי, שהוא קמבודי בעצמו, מבקש לקיים בעזרת סרטו את זיכרון רצח העם, ואולי גם לעודד את הבאתם לדין של האחראים, עשרים וחמש שנים אחרי האירועים המתוארים.

סרטים תיעודיים עכשוויים, המבקשים לעורר ביקורת פוליטית ואפילו להביא לשינוי פוליטי, בוחרים לא פעם לשלב בין משתתפים המייצגים מעמד או קבוצה אתנית, לאומית או דתית מסוימת והמביאים אל המסך חוויה ממקור ראשון, לבין עמדה ביקורתית ופוליטית של יוצר הסרט. הם גם נוטים להעדיף פירוט של חלק מתוך עולם או אירוע על פני עיסוק כוללני ו"אוניוורסלי". הפרטי, לפי גישה זו, הוא הפוליטי, והחלק נתפס כמכיל את השלם.

### ג. סרטים אוטוביוגרפיים

דוד פרלוב, יוצר ששת פרקי "יומן" (1973-1982) (ישראל 1988), שכבר נדון לעיל, היה מהראשונים שבחרו בקולנוע ככלי לביטוי אוטוביוגרפי. ב"יומן" משלב פרלוב בין תיעוד



אמו היהודייה, שהקימה תאטרון נוער במחנה ועבדה שם עם ילדים. מר, שהוא עצמו שחקן, נהג להתלוות לאמו בביקוריה במחנה. בסרט מופיעים קטעי צילומים של ההצגות שהועלו במחנה בשנות התשעים לצד חומרים שצולמו אחרי שצה"ל כבש את המקום מחדש ב-2003. ההיכרות האינטימית של הצופים עם גיבורי הסרט כילדים הפעילים בתאטרון שבמחנה גורמת זעזוע כאשר מתברר כי רוב הנערים המתועדים נהרגו בקרבות עם הצבא הישראלי, או בפגיעים שהם עצמם היו אחראים להם. שילובם של קטעים המתעדים את דמותה האנושית של ארנה מר ואת הקשר האינטימי שיוצר מר עצמו עם תושבי המחנה כבנה, מבקשים לעורר בנו כבוד וחמלה כלפי צעירי ג'נין, אף שהם לוחמים נגדנו אנו, הישראלים.

#### 4. בין הסרט העשוי מחומרים שלא יועדו לו לבין הסרט העשוי מחומרים שנוצרו בעבורו

הרעיון לערוך סרטים מחומרים שלא יועדו בעבורם מלכתחילה אינו חדש. הוא קיים מאז המצאת העריכה בתחילת המאה העשרים. ברוב מדינות המערב מצויים ארכיוני סרטים פרטיים וציבוריים, שבהם נשמרים ומקוטלגים עותקים של סרטים וחומרי טלוויזיה (בישראל אין חוק המחייב שימור או קטלוג של המורשת האודיו-ויזואלית שלנו, והמדינה אינה מקצה תקציב מיוחד לצורך זה. ב-2005 הקימו יוצרי קולנוע תיעודי עמותה, שמטרתה להקים רשות ציבורית לשימור הסרטים שנעשו בישראל ולקטלוגם).

עמית גורן יצר את "שנת 66' הייתה טובה לתיירות" (ישראל, 1992), המספר על הגירת משפחתו ממצרים לישראל ומישראל לארה"ב, ועל שובו של הבמאי לישראל. אלן ברלינר בוחר בסרטו "לא עסק של אף אחד" (ארה"ב, 1996) לעמת את אביו עם ההיסטוריה שלו. באמצעות שילוב בין שיחות וחומרים ארכיוניים ציבוריים ופרטיים מספר אלן ברלינר את סיפור חייהם של הוריו ושל משפחותיהם. אביו של ברלינר, המייצג את הצופה השמרן, אינו מבין לכל אורך הסרט איזה עניין יש לציבור בסיפורו המשפחתי הפרטי והשולי. הוא מתעקש ש"זה לא עסק של אף אחד", וחוזר ותוהה: "מי ירצה לשמוע על זה?".

בשנות התשעים, במקביל להתפתחות הקולנוע האוטוביוגרפי, הגיעה לשיאה גם הביקורת על פרשנות מתנשאת, גזענית וסטריאוטיפית לחייהם של "אחרים". ביקורת זו הוקיעה יוצרים, שהפנו מבט אל עולם השונה מעולמם שלהם, וטענה כי הם בהכרח מכפילים את ה"אחרים" לנורמות ולערכים של המתבונן. אם נקצין את הטענה, נגיע למסקנה כי היא דורשת, למעשה, שכל אחד יעיד על עולמו שלו בלבד. כלומר, לי כבמאית מותר לספר אך ורק על עצמי, או לכל היותר על בנות גילי, על בני מעמדי וכו'. עם זאת, יתרונה של הביקורת הזאת נעוץ בכך שהיא מפנה את תשומת הלב אל ההווה המעמדית, הלאומית והדתית שממנה בא הבמאי, ושמטוכה – באופנים מודעים ולא מודעים – הוא מפרש את המציאות. ב"הילדים של ארנה", סרטו של ג'וליאנו מר (ישראל, 2004), חוזר הבמאי אל מחנה הפליטים בג'נין בעקבות



מתוך: "לילדים שלי" של מיכל אביעד (ישראל, 2002). תצלום: מאיר ויגודר

סיפורה של העיר ירושלים ואת סיפור משפחתו שיושבת בירושלים זה דורות רבים.

בסרטי "לילדים שלי" (ישראל, 2002) לא צילמתי חומרים במיוחד בעבור הסרט, אלא בחרתי להציג את סיפורה של משפחתי דרך חומרים היסטוריים, שמצאתי בארכיונים ציבוריים ברחבי העולם, בשילוב עם חומרים שצולמו במצלמות ביתיות, המתעדים אירועים פרטיים של המשפחה משנות השלושים ועד היום.

\* \* \*

מרבית הסרטים התיעודיים הנעשים היום נמצאים בין הקטבים הקולנועיים שתוארו. כל סרט מבקש לבחור

סרטים תיעודיים-היסטוריים רבים עושים שימוש בקטעי ארכיון כדי לספר על אירועים ואישים מההיסטוריה של המאה העשרים. סרטים רבים משלבים בין חומרים ארכיוניים לבין קטעי עדויות וראיונות שצולמו במיוחד בעבורם, ומציגים אותם אלה לצד אלה. לאחר מאה שנות קולנוע הצטברה כמות עצומה של חומרים חזותיים מסרטים, מיומני חדשות, מסרטי הדרכה, מתוכניות טלוויזיה ומסרטים ביתיים. עושר זה הוליד בשנים האחרונות סוג חדש של סרטים תיעודיים.

הבמאי ההונגרי פיטר פורגאש יוצר זה שנים סרטים המשתמשים בחומרים ביתיים, שצולמו במצלמות חובבים. סרטו "נפילה חופשית" (הונגריה, 1996) עוקב אחרי חיי משפחה יהודית בורגנית בבודפשט החל ב-1938 – אז קנה אחד מבני המשפחה את המצלמה – ועד להשמדת המשפחה. הסרט מתאר את בני המשפחה ואת אורחות חייהם, ומשלב קול הקורא את חוקי הגזע בהונגריה.

הבמאי האמריקני ג'יי רוזנבלאט יוצר את סרטיו מתוך חומרים שהוא מוצא בארכיון הסרטים הציבורי בווישינגטון. בסרטו "שאריות אנושיות" (ארה"ב, 1998) הוא מחבר בין קטעים המראים צדדים אנושיים (אכילה, חיטוט באף, משחק עם בעלי חיים וכיו"ב) של חמישה מנהיגים פשיסטים (וביניהם היטלר וסטלין), לבין טקסטים אישיים שכתבו מנהיגים אלה על אהבותיהם, העדפותיהם והרגליהם.

הבמאי הישראלי רון חביליו משלב בסרטו "שברי תמונות בירושלים" (ישראל, 1997) בין חומרי ארכיון ציבוריים לחומרים פרטיים שצילם בעצמו, ומספר באמצעותם את



מתוך "המלקטים והמלקטות" של אנייס ורדה (צרפת, 2002)

את המינון המדויק בין התבוננות למעורבות, בין הדרמטי ליומיומי, בין הפרטי לציבורי, בין האני לאחר, בין מה שכבר תועד למה שלא תועד עד כה.

סרטה של אנייס ורדה "המלקטים והמלקטות" (צרפת, 2002) עוסק באנשים המלקטים את שאריות הקטיף והקציר בשדותיה של צרפת. במובן מסוים זהו סרט אתנוגרפי: הבמאית נוסעת למחוזות נידחים ברחבי צרפת ומתעדת שם אנשים שמעולם לא פגשה, ואשר אורח חייהם זר לה. זהו גם סרט על אנשים לא "חשובים" ולא "נחשבים" ועל מוצרים הנתפסים בדרך כלל כחסרי תועלת בחברת הצריכה שבה אנחנו חיים. זהו אפוא סרט ביקורתי על החברה שהבמאית היא חלק ממנה, ובה בעת גם סרט אישי על הזדקנותה של הבמאית ועל נטייתה שלה ללקט שאריות שאינן דרושות לאחרים. במובנים רבים ניתן לראות ב"המלקטים והמלקטות" סרט על הקולנוע התיעודי עצמו – סוגה קולנועית המלקטת פיסות חיים ומנציחה אותם באמצעות תיעוד מצולם.



## פרק שלישי מי מממן סרטים תיעודיים?

רוב הסרטים התיעודיים קרובים לאמנות יותר מאשר לבידור, וקהלם מצומצם בהרבה מקהל צופי הקולנוע הבדיוני: זהו קהל הפוקד סינמטקים, מוזיאונים ובתי קולנוע קטנים, המתמחים בסרטים לא מסחריים. מטבע הדברים, מכירת הכרטיסים לסרטים אלה אינה יכולה להבטיח את החזר ההשקעה הכספית הכרוכה בהפקתם. לכן, בדומה לסרטים הבדיוניים שאינם מסחריים, הנקראים לעיתים "סרטי איכות", זקוקים גם הסרטים התיעודיים למימון מגופים שאינם מצפים להחזר ההשקעה ואינם תלויים ברווחים מהסרט. אילו גופים עשויים להיות מעוניינים לממן יצירה של סרטים תיעודיים?

### 1. הטלוויזיה

עם המצאת הטלוויזיה בשנות החמישים מצא הקולנוע התיעודי בית על המסך הקטן. הטלוויזיה סיפקה עבודה למאות במאים, והללו התפרנסו מבימוי כתבות ותוכניות

>> מתוך "יום הולדת שמח מר מוגרבי" של אבי מוגרבי (ישראל, 1999).  
תצלום: איתן חריט



את כספם בסרטים ספק-תיעודיים על נושאים בעלי נופך מסחרי, כגון תחרויות מלכות יופי, חייהן של דוגמניות צמרת, מסעות בישול וסרטים על מפורסמים ומפורסמות. לא פשוט לשדר לקהל ישראלי סרט כמו "סגר" (רם לוי, 2002), העוסק בסגר שבו שרויה רצועת עזה במשך שנים – גם אם הבמאי, רם לוי, הוא חתן פרס ישראל. ועל אחת כמה וכמה קשה לשכנע חברות מסחריות לקנות דקות פרסום בעת שידור של סרט, שאחוזי הצפייה בו נמוכים.

## 2. אנשים וגופים, שמעוניינים לקדם עניין או להעביר מסר מסוים

סרטים תיעודיים נעזרים לעתים במימון של קרנות פרטיות וציבוריות ושל אנשים, המעוניינים להעלות נושאים שונים לסדר היום הציבורי מתוך עניין אישי, ציבורי או פוליטי. למשל, קרן הפועלת למען רווחת בעלי החיים עשויה לעזור במימון סרט המוחה נגד ניסויים בבעלי חיים.

כבר בסוף שנות העשרים של המאה הקודמת הבין הבמאי ג'ון גריסון, שקיומו והתפתחותו של הקולנוע התיעודי תלויים במימוןם של גופים ציבוריים. הוא כונן קשרים עם גופים מוסדיים שונים בבריטניה, ואלה הזמינו סרטים שהפכו לימים לקלסיקה. הסרט "דואר לילה" של בזיל רייט (בריטניה, 1936), שכבר הוזכר לעיל, הופק עבור רשות הדואר הבריטית ותיעד את עבודת אנשי הדואר ברכבות הלילה הנושאות מכתבים ברחבי בריטניה. בסרט שולבו מוזיקה של בנג'מין

טלוויזיה ומיצירת סרטים בעבור התחנות השונות. רשת הבי-בי-סי הבריטית, למשל, מימנה את הקולנוע התיעודי בבריטניה לאורך עשורים רבים. צופיה התחנכו לקבל את הסוג הקולנועי הזה ולאהוב אותו.

במרבית המדינות הדמוקרטיות הוקמו תחנות טלוויזיה ציבוריות במתכונת הבי-בי-סי. פעילותן מומנה הן מתקציב המדינה והן דרך מיסוי ישיר של האזרחים (אגרות). מימון זה כלל גם תקציב לסרטים תיעודיים. בישראל התחילה הטלוויזיה הציבורית לשדר ב-1968.

בעשורים האחרונים הופרטו מרבית ערוצי הטלוויזיה בארץ ובעולם והחלו להתבסס בעיקר על פרסומות או על תשלום מנויים. שינוי זה צמצם את העניין של ערוצי הטלוויזיה בהפקת סרטים תיעודיים שנויים במחלוקת או מורכבים בתוכנם ובסגנונם.

גם כיום נוצר חלק ניכר מהיצירה התיעודית בעבור ערוצי טלוויזיה ציבוריים, הממומנים לפחות באופן חלקי מתקציבי המדינות. ערוץ התרבות הגרמני-צרפתי – ARTE ZDF, למשל, ששידוריו נקלטים בלויין גם בישראל, מימן בשנים האחרונות מאות סרטים תיעודיים, אם כי גם הצפייה בערוץ זה הולכת ופוחתת בעידן הרב ערוצי.

לצורך הפיקוח על תוכני השידור בערוצים השונים נחקקו בישראל בשנים האחרונות חוקים ותקנות, שתפקידם לעודד את היצירה הישראלית המקורית ואת הקולנוע התיעודי בתוכה. זיכיון השידור של הערוצים השונים תלוי בהקצאת אחוז מסוים מתקציבם להפקת סרטים תיעודיים. כתוצאה מכך מממנים חלק מהערוצים המסחריים הפקות של סרטים תיעודיים, אך לא פעם הם מנסים להשקיע

שלפיה האזרחים זכאים ליהנות מקולנוע איכותי, ולכן הם מחויבים לתמוך בהתפתחות של תרבותם ושל שפתם, גם אם התפתחות זו אינה עולה בקנה אחד עם כללי הצריכה. התפתחותו של הקולנוע התיעודי נשענת על ניסיונות צורניים, על תכנים חדשים וחתרניים ועל התבוננות ביקורתית בחברה ובתרבות. ללא מימון ציבורי אין לקולנוע תיעודי אפשרות להתפתח.

\* \* \*

עצם היזקקותה של יצירת אמנות למימון מעמיד בספק את עצמאותה האמנותית והאידיאולוגית. סרטים מסחריים חייבים לשאת חן בעיני הקהל שאמור לשלם בעבורם, ואילו סרטים תיעודיים צריכים לשאת חן בעיני הגופים שמממנים אותם.

עם זאת, היוצרים התיעודיים מצליחים לשמור על עצמאותם בדרכים שונות. אחת הדרכים היא לעגן בחוזה את שליטתו של הבמאי בתכניו של הסרט ובצורתו. דרך נוספת היא לממן סרט בעזרת כמה גופים, כך שלאף אחד מהמממנים לא תהיה שליטה מוחלטת על הסרט. יושרתו של הבמאי היא שקובעת באיזו מידה "יתכופף" סרטו בפני לחצם של הגורמים המממנים. על הבמאי מוטלת האחריות לזכור בכל רגע שהוא משרת את הצופים ולא את המממנים.

בריטן וקטעי הקראה משיריו של המשורר האנגלי ו"ה אודן בקצב נסיעת רכבת. בעשורים הראשונים לאחר קום מדינת ישראל מימנו שירות הסרטים הישראלי, ההסתדרות, הסוכנות היהודית וגופים מוסדיים אחרים סרטים רבים, שנועדו לשרת את מטרותיהם. בארצות הברית, שבה מספר הקרנות הציבוריות הוא מועט, וכוחה של הטלוויזיה הציבורית נחלש והולך, ממומנים מרבית הסרטים על ידי עמותות, קרנות ויחידים.

### 3. קרנות לקידום הקולנוע התיעודי

קרנות ציבוריות ופרטיות המשקיעות בהפקת סרטים תיעודיים עושות זאת מכמה טעמים: חלקן מעוניינות בהתפתחות האמנות, ובכללה סוג קולנועי זה – למשל, הקרן מייסודו של האיחוד האירופי לעידוד קולנוע תיעודי בארצות הים התיכון; חלקן עושות זאת כחלק מפעילותן לקידום התרבות המקומית או הקולנוע המקומי – למשל, המועצה לתרבות ולאמנות, הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה, וכיו"ב; וחלקן עושות זאת מתוך אמונה ביכולתו של הקולנוע התיעודי לקדם שינויים חברתיים – למשל, הקרן הבינלאומית לעידוד קולנוע תיעודי הנאבק למען השמירה על זכויות האדם.

קרנות הקולנוע למיניהן הן התפתחות מאוחרת, שראשיתה בשלהי המאה העשרים. במרבית מדינות אירופה וכן בישראל הוקמו קרנות ציבוריות המממנות קולנוע מתוקף חוקים. חוקים אלה מתבססים על התפיסה,

## פרק רביעי מה להפקת הקולנוע התיעודי ולשאלות של מוסר?

### 1. האם צריך לשלם למשתתף בסרט תיעודי?

בדרך כלל לא נהוג לשלם שכר עבודה למשתתפים בסרטים תיעודיים. בניגוד לשחקנים בסרטים בדיוניים, המגלמים דמויות על פי הנחיות התסריט והבמאי, משתתפי הסרטים התיעודיים "מגלמים" את עצמם. הם מוסיפים לקיים את חייהם העצמאיים גם בעת הצילומים. תשלום שכר למשתתפים בסרט ישנה את חייהם ויטה את חומרי המציאות המתועדים באופן העלול לשמוט את הקרקע מתחת לניסיון להביא חלקים מהמציאות קרוב ככל האפשר לדרך שבה חווים אותה המשתתפים והבמאי. אך עובדה זו מעלה כמה שאלות עקרוניות: במאים בונים קריירות, מתפרנסים ולעתים זוכים לרווחים נאים מסרטיהם התיעודיים, וכל זאת באמצעות עבודה עם משתתפים שאינם מקבלים שכר.

>> מתוך "יומן" של דוד פרלוב (ישראל, 1988).



מצד שני, הבמאי והמפיק חתמו על חוזה מימון, שידור והקרנה של הסרט. הם משוכנעים שהבהירו היטב למשתתף כי הבמאי הוא שמקבל את כל ההחלטות בנוגע לתוכן הסרט, וזאת לפי הבנתו הבלעדית. אם ידרוש אדם, שהוא דמות מרכזית בסרט, לבטל ברגע האחרון את השתתפותו, ותהיינה סיבותיו אשר תהיינה, יידרשו הבמאי והמפיק להחזיר את כספי ההשקעה ולעיתים אף לשלם קנס על אי עמידה בתנאי החוזה. אין המדובר במקרה תאורטי, אלא בהתרחשות שאינה נדירה כלל ועיקר. האם על הבמאי לערוך את היצירה מחדש בניגוד לתפיסתו כדי להציל את הסרט ולחלץ את ההפקה מחשש של תביעה משפטית?

בסרטי "לב הארץ" (ישראל, 2001), שכבר נדון לעיל, ביקשתי לתאר את המציאות המורכבת בעיר רמלה, שבה חיות קהילות אתניות שונות זו לצד זו. אחת ממשתתפות הסרט, אישה חרדית חוזרת בתשובה, הנמנית עם קהילת ש"ס בעיר, דיברה מול המצלמה בלהט רב על שנאתה לערבים, אך לא חשפה את מה שהיה ידוע גם לי וגם לחבריה: שאמה יהודיה ואביה ערבי. יתר על כן, היא לא הסגירה את העובדה, שבינה לבין אביה שוררים יחסים קרובים והדוקים. ניסיתי לדבר על לבה שתאפשר לנו לצלם מפגש בינה לבין אביה, אך היא טענה שצילום כזה יפגע במשפחה היהודית של אמה, השומרת בסוד את דבר השתייכותו האתנית של האב. במקרה זה היה עלי אפוא לבחור בין נאמנותי למשתתפת בסרט שביימתי לבין רצוני להיות נאמנה למציאות כפי שראיתי אותה – מציאות של יחסים מורכבים וסבוכים, שאינם מסתכמים בניכור ובאיבה בלבד. לאחר לבטים רבים בחרתי לבסוף לכבד את בקשתה

סרטו של ניקולה פיליבר "פעלים למתחילים" (צרפת, 2002), המתאר את שגרת חייו של מורה בבית ספר בן כיתה אחת בכפר צרפתי, הוצג בהצלחה רבה בבתי קולנוע ברחבי העולם. לאחרונה תבע המורה המשתתף בסרט את הבמאי ודרש לקבל חלק מרווחי הסרט.

אך זהו מקרה חריג למדי. רבים מן הסרטים התיעודיים, גם אם הם איכותיים ומוצלחים, אינם מניבים כל רווחים, ולעיתים קרובות אף אינם מכסים את הוצאות ההפקה. זאת ועוד, משתתפי הסרטים התיעודיים עובדים לפרנסתם, ואילו עשיית הסרט היא מקור פרנסתם של יוצריו. הללו משקיעים ימי עבודה רבים מאוד בהכנת הסרט. קשה להשוות את השקעתם ועבודתם לזו של משתתף בסרט.

אך שאלות בדבר החשש לניצול כלכלי של משתתפי הסרט הן רק חלק קטן מן התהיות המוסריות העולות סביב יצירת סרט תיעודי.

## 2. האם רשאי משתתף בסרט לחזור בו מהסכמתו לקחת חלק בסרט?

בדרך כלל, כל אחד מהמשתתפים בסרט נותן הסכמה בכתב להשתתפותו. נניח, שאחרי שהוא צופה בטיוטה של הסרט תוך כדי תהליך העבודה, הוא מבין שאינו רוצה להיות שותף לסרט זה; הוא מבין, למשל, שסרט העוסק בהתנחלות מעבר לקו הירוק מנוגד להשקפתו הפוליטית, או שסרט שבו השתתף חושף את היותו מהגר בלתי חוקי ועלול לגרום לגירושו מהארץ. האם הוא רשאי לדרוש שלא להופיע בסרט?

של סרט תיעודי חייב להביא בחשבון את שאלת כבודו של המשתתף גם במצבים כאלה. שאלות של מוסר הן לעולם מרכזיות בקולנוע התיעודי, וכרגיל במקרים כאלה, התשובות להן אינן כוללות אלא תלויות הקשר.

מהו המרחק הנכון בין הבמאי למשתתפים? מהו המרחק הנכון בין המשתתפים לצופים? התשובות לשאלות אלה הן בחלקן אינטואיטיביות. אני מאמינה שצופים רגישים חשים מתי סרט מעביר לנו מסרים ללא ידיעת המשתתף או ללא הסכמתו, וכי הצופים חשים דרך הסרט בטיב האמון שנוצר בין הבמאי לבין המשתתפים.

הצצה לחייהם של אנשים אחרים ו"התערטלות" בפני הזולת הן תשוקות בסיסיות של אנשים רבים. הקולנוע מאפשר סיפוק של צרכים אלה. אבל שאלות של מוסר ושל צדק צריכות לעמוד תמיד על סדר יומם של הבמאים ושל הצופים. שהרי על כולנו לזכור כל העת כי בני האדם חשובים יותר מן הסרטים המתעדים אותם.

של המשתתפת, ולהכליל אותה בסרט גם בלא חשיפת העובדה שאביה הוא ערבי. האם בגדתי בצופים?

### **3. מהם הכללים שיש לציית להם כדי לשמור על כבוד המשתתפים בסרט ועל צנעת הפרט ולכבד את אמונותיהם ואת תרבותם ?**

בדומה לכתבות בטלוויזיה, גם בפני סרטים תיעודיים ניצבות שאלות לא פשוטות בכל הנוגע לשמירה על כבודם של המצולמים ועל פרטיותם. עם זאת, חשוב שנוכח כי שמירה כזו היא גם תלויה תרבות, נורמות ותקופה. כך, למשל, סרטים המתעדים את המגזר החרדי צריכים להביא בחשבון כי צילום של נשים גלויות ראש נתפס – על פי הנורמות התרבותיות המקובלות במגזר זה – כחילול כבוד האישה. במחצית הראשונה של המאה העשרים נדיר מאוד היה למצוא נשים "מהוגנות" אמריקניות ואירופיות המדברות מול המצלמה על חיי המין שלהם, אך בשלהי המאה העשרים השתנו הנורמות הללו באורח ניכר. כך, למשל, מספרת אחת המשתתפות בסרטי "לחיות את שנותינו" (ארה"ב, 1988), אישה בת שבעים וחמש, על חיי המין שלה בחופשיות רבה. אך הדברים אינם אמורים רק בחדר המיטות. בישראל מקובל לשרר הלוויות של חיילים שנהרגו, או של קורבנות פיגועי טרור, אף כי ברור שברגע השכול אין המשפחה יכולה להבין עד כמה חושפת המצלמה את פרטיות כאבה. גם צילום תקריב של אדם הלועס מזון או מחטט באף אינו מחמיא לאותו אדם, ובמאי

