

## תיעוד עצמי בעידן הסלפי: מרחב אתי חדש

מאת : איילת בכר

אור, בחור מתולתל כבן 25, מכוון את המצלמה אל עצמו. הוא יושב ליד השולחן בחדרו שבבית הוריו. אימא שלו מביאה לו קערת מרק. הוא מעמיד פני אוכל אבל כשהיא יוצאת, הוא שופך את המרק לשקית ניילון ויוצא מהבית. זה לא הסוף: אור מזייף מסמכי קבלה ללימודים בחו"ל ומקבל מאביו צ'ק שמן. את הכסף הוא שולח בחשאי לבית חולים בתאילנד, שם יעבור ניתוח לשינוי מין.

כל השלבים בתהליך הרמייה הזה – לרבות הרגע שבו נתקף אור מוסר כליות עד כדי כך שהוא מקיא בסמטה חשוכה – מתועדים בצילום עצמי. זה איננו תיעוד "למגירה" או לשימוש ברשתות החברתיות, אלא חומרים לסרט תיעודי עתידי. בתחילת הדרך, אור עצמו פנה ליוצרים דוקומנטריים והציע את סיפורו. הבמאית שירלי ברקוביץ' יצאה אתו לדרך: "נתתי לו מצלמת כף יד הכי מעאפנה שיש ואמרתי לו: 'מהיום אתה מתחיל לתעד את עצמך. תמקם את המצלמה כך שתוכל לצלם את כל מה שאתה עושה: ישן, מתקלח, מתגלח, נפגש עם חברים, הולך לקניות, מדבר'. [...] הסברתי לו למה הוא צריך לשים לב: הד רום, זווית צילום שצילם את עצמו. [...] ממש לימדתי אותו חוקים בסיסיים בצילום"<sup>1</sup>. את רוב הסצנות בחלקו הראשון של הסרט, אור צילם לבד.

"אנו מצפים מהקולנוען לפעול מבפנים, בתור חלק מהעולם", טוען ביל ניקולס בפרק "אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי"<sup>2</sup>. הוא אומר על היוצרים כי "נוכחותם בתמונה או היעדרם ממנה משמשים עדות ליחס שלהם כלפי האנשים והבעיות, המצבים והאירועים שהם מצלמים". לטענתו יש קשר אינדקסלי, כלומר של זיקה ממשית, בין הדימוי הקולנועי ובין האתיקה שיצרה אותו. המקום שבו מוצבת המצלמה ושאלת הנוכחות או היעדר של הבמאי מייצרים בהכרח עמדה אתית, פוליטית ואידיאולוגית.

מאמרו המכונן של ניקולס נכתב לפני למעלה משני עשורים, והוא מתייחס לסרטים בני-זמנו, שהייתה בהם אבחנה ברורה בין המתעד למתועד; אלא שכמעט יובל מאוחר יותר נפתח מחדש הדיון במרחב האתי בסרט התיעודי. כיום, הצילום העצמי הסלולרי הפך לנורמה תרבותית. תמונות הסטילס וסרטוני הווידאו שמופצים ברשתות החברתיות מתעדים רגעים אינטימיים וחשופים ביותר – הד לתכניות הריאליטי הטלוויזיוניות. אנשים לא רק יודעים ויכולים לצלם, אלא גם מבינים אינטואיטיבית את הקודים של "שפת הסלפי" (Selfie), ושפה זו זולגת אל הקולנוע התיעודי: המצולמים לוקחים את המצלמה לידיים – אם לבקשת הבמאי ואם לדרישתם הם – כתנאי להסכמתם לתיעוד.

### ילד עם כמה הורים, סרט עם כמה יוצרים

את השפה החדשה ואת העמדה האתית הנגזרת ממנה אבחן דרך שני סרטים: **שקרים בארון** של שירלי ברקוביץ' (2012) ו**משלוש יוצא אחד** של סיון בן ארי (2014). בשניהם היוצרות משתמשות בחומרים שהגיבורים שלהן צילמו, ובשני הסרטים הן עורכות אותם יחד עם חומרים שצילמו בעצמן, והצופה לא תמיד יודע מי צילם מה. בסרטה של בן ארי, אח ואחות, ריקי ויקיר, מחליטים להביא ילד בהורות משותפת, מזרעו של רן, בן הזוג של יקיר. עוד לפני שהבמאית נכנסת לתמונה, הם מצלמים את עצמם במטבח, משתעשעים ברעיון להקים משפחה מסוג חדש. הם מסכימים לשתף פעולה עם בן ארי, חברה ותיקה של ריקי, אבל דורשים מראש לקבל מצלמה כדי שיוכלו לתעד את עצמם ולשלוט בחומרים.

כדאי להתעכב על הייחוד של הסוג המסוים הזה של צילום עצמי: הוא לא נעשה מטעמים פוליטיים, כמו בסרטים על הכיבוש שבהם ישראלים בוחרים או נאלצים להשתמש בחומרים שצילמו פלסטינים (חמש מצלמות שבורות של גיא דויד ויעימאד בורנאט או פרויקט חמושים במצלמות של ארגון בצלם); זו גם אינה השפה המובהקת של סרטי "כף היד" האישיים שבהם ברור לצופה שהיוצר עצמו מתעד את חייו; גם לא מדובר בסדרת טלוויזיה כמו מחוברות, שהדמויות בה, שלהוקו מראש, מתעדות את חייהן על פי הנחיית היוצרים. הסגנון הייחודי של מחוברות נובע מהמתח בין סגנון הצילום העצמי, שמעיד לכאורה על ביטוי אישי מתפרץ וחופשי ממגבלות, ובין העובדה שחלק מקווי העלילה נקבעו מראש והונעו במידה רבה על ידי היוצרים. הם אלו שקבעו את הנושאים שמקשרים את הדמויות זו לזו, והם, יחד עם העורך, היו בשליטה מלאה על החומר בחדר העריכה. שני הסרטים הנדונים כאן לעומת זאת מתעדים מהלך דרמטי שעומד לשנות את חיי הגיבורים – מהלך שראשיתו קודמת למלאכת התיעד, וככל הנראה היה מתרחש גם לולא תועד לצורך סרט.

**שקרים בארון ומשלוש יוצא אחד** הוקרנו בפסטיבלים ובטלוויזיה, קיבלו תמיכה מגופי שידור וקרנות קולנוע וזכו לתשומת לב תקשורתית, אבל עדיין קשה לייחסם ללב העשייה התיעודית הישראלית. הגיבורים שלהם לא שייכים למיינסטרים, וגם הסרטים עצמם אינם קנוניים; אלה סרטים שיש בהם התנסות בצורת עבודה חדשה, שמשטטשת את הגבול בין מתעד למתועד ומכוננת יחסי כוח חדשים ביניהם. היוצרות אמנם מלוות את הגיבורים שלהן בדקויות ובמחויבות, אבל לא "נמצאות שם" במובן שהקולנוע התיעודי הקלאסי ביסס במשך 100 שנים. בעריכה, היוצרות בעצמן מוחקות את המוסכמה שמסמנת את נכחות היוצר או היעדרו; בצילום מטושטש ואף מבוטל המרחק בין "אני" ל"אחר". המצולמים מדברים כאילו לעצמם אך למעשה הם פונים גם ליוצרים, דרך החומרים שהם מעבירים להם. צורת העבודה החדשה הזאת בהכרח מייצרת מרחב אתי חדש.

בדומה לפוסט בפייסבוק ש"עוקף" את התקשורת הממסדית אך גם זקוק לה כדי שתפיץ ותשים את הדברים בהקשר, כך הגיבורים, המרוכזים בעצמם, ושעושים מעשים שנויים במחלוקת, פונים ישירות לצופים, אך במקביל מקבלים הכרה ואישור למה שעשו באמצעות התיווך של היוצרות. הסיפור שנוצר על שולחן העריכה, רצוף רגעים שמאתגרים את המוסכמות החברתיות, מחזיר בסופו של דבר את הגיבורים לחיק המשפחה והחברה: אור חוזרת הביתה כאישה; התינוק שנולד לכמה הורים הופך לחלק ממשפחה נורמטיבית למראית עין. אך הזהות המרובדת והמורכבת, המסומנת על ידי סגנון העשייה שמתיך יחד את נקודות המבט, לא מתבטלת. זו מעין הצהרה אידיאולוגית משותפת של המתועדים והמתעדות, כי העמימות כבר לא מפחידה אלא רצויה ומקובלת. המימוש העצמי מצדיק את החריגה מהמסור והנורמות המקובלים.

### נקודת מבט מתעתעת: "כמה רחוק הגעתי עם השקר הזה"

כל שינוי במוסכמות הקובעות את אופן הצבת המצלמה במרחב גורם לתזוזה בפוליטיקה ובאתיקה של המבט התיעודי, קובע ניקולס. הוא מציג את השאלה, "האם הצופה [...] יכול לחלוק את הפרספקטיבה הגאוגרפית של עמדת המצלמה מבלי לחלוק בהכרח את הפרספקטיבה המוסרית של עמדה זו?"<sup>3</sup> **שקרים בארון** מותח את הנכונות של הצופים לחלוק את הפרספקטיבה המוסרית של גיבורו עד לקצה. כל שלב ושלב בהפרכתו לאישה כרוך בהחלטות מעורפלות מבחינה מוסרית: הוא מצלם את עצמו מזייף מסמכים, משקר ופוגע בהוריו המסורים. הוא אומר בחרדה: "זה לא טוב כמה רחוק הגעתי עם השקר הזה", אבל לא עוצר, אלא יוצא מיד לדואר כדי להעביר עוד כסף גנוב. בקטע הבא אור, ערב הטיסה לניתוח להתאמה מגדרית, מתנצל בפני הוריו.

במבט ראשון, נראה שאור מצלם את עצמו מכה על חטא. במבט שני מבחינים שאור כותב כששתי ידיו על הדף, אבל המצלמה נעה, כלומר היא איננה על חצובה. גם בקלוז אפ הבא, שבו הוא נראה דומע, המצלמה זעה

קלות. למעשה הקטע הזה צולם על ידי הבמאית בחדר בית המלון בתאילנד, ו"הוחזר" בעריכה אל החדר של אור, ברגע שבו היה מתאים מבחינה סיפורית להציג את יסוריו. הקאט ה"שקוף" בין הקטע הקודם בסרט, שבו נראה אור בצילום עצמי מקיא בסמטה חשוכה, ובין הקטע הבא, שבו אור מצלם את עצמו מעדכן את "טבלת התקווה" המוסתרת על הקיר בחדרו, יוצר רצף ש"עובר" כולו כצילום עצמי. אלא שרגע החרטה תועד דרך המצלמה של ברקוביץ' ומהפרספקטיבה המוסרית שלה. כך, באמצעות טשטוש נקודת המבט, היוצרת מעניקה לגיבור שלה חבל הצלה מצפוני בלתי נראה לעין; הוא מוצג כמודע לבעייתיות של מעשיו, מביע אמפתיה לסבל של הוריו, מתייטר ועל כן ראוי לחמלה.

מה שניקולס מגדיר כ"נוכחות כהיעדרות" של היוצר עובר שינוי צורה מרתק: במסורת האמריקאית של הקולנוע המתבונן – "ישיר" (Direct Cinema), היוצר נמצא בפועל במקום הצילום, אבל הסגנון של הסרט מנסה לגרום לצופה להאמין שנוכחותו לא הייתה בעלת השפעה; במקרה הנדון יש חיקוי של אי-נוכחות, של צילום עצמי, כשלמעשה הבמאית נמצאת במקום וגורמת לרגע לקרות. נחזור לרגע לתחילת הסרט: במהלך הדרמה הגדולה של הונאת ההורים, היוצרת נעדרת ומודרת: עד מועד הטיסה לתאילנד, ברקוביץ' הייתה מונעה מלהיכנס לבית הוריו של אור, כדי לא לחשוף את סודו. כך היא גם לא נדרשת מוסרית להתערב, כי "לא הייתה שם". אפשר לומר שזאת, בלשונו של ניקולס, "היעדרות כנוכחות", – כלומר היוצרת מטביעה את חותמה על החומרים שאור צילם בעצמו באמצעות הוראות הבימוי המקדמיות שלה. היא מבקשת שיצלם את עצמו מזיף מסמכים ומסמן ימים על לוח השנה. היא "מזמינה" רגעים שבהם אור ואמו רואים יחד תמונות ילדות, אביו מדריך אותו בגילוח – וגם כאן השפה היא של צילום עצמי משוכלל ומודע לצרכים הסיפוריים של הסרט. האי-אבחנה בין שני סוגי החומרים בולט במיוחד בסצנות שליחת הכסף לתאילנד בסניפי הדואר: באחת מהן, בפתחת הסרט, אפשר להבין על פי זוויות הצילום שהבמאית היא שמצלמת, ואילו סצנה אחרת, דומה לה למדי, צולמה על ידי אור. אין שום סימון שמבדיר לצופה מי מצלם את מה שהוא רואה. ממילא הצופה כבר לא מייחס ליוצרת פרספקטיבה מוסרית כלשהי אלא מטיל את המשקל על אור, שהסיפור מובא לכאורה מנקודת מבטו (ה) הבלעדית.

בפעם הראשונה שבה ברור לצופים שברקוביץ' אכן "נמצאת שם", כבר אי אפשר לסובב את הגלגל לאחור: אחרי הניתוח, אור החבוש מוצג בבדידותו בחדר בית החולים התאילנדי. זה יכול היה להיות עוד צילום עצמי, אלא שלפתע נשמע קולה של הבמאית, שקוראת לאחות לבוא לעזור לו. ברקוביץ' ממשיכה ללוות את תהליך הפיכתו של אור לאישה, אבל עם שובו הביתה היא שוב מודרת מהחלל האתי הממשי: את הדייט הראשון שלו כאישה שפוגשת גבר, אור מצלם לבד. כלומר, מצד אחד הבמאית מלווה את התהליך מקרוב כל העת, ומצד אחר היא לא נמצאת דווקא ברגעים מערערים במיוחד, והם מתועדים בצילום עצמי, ואז שזורים, ללא הבחנה, בחומרים שצילמה הבמאית. חומרי הצילום העצמי מייצרים אתיקה: אם אני עושה את מה שטוב לי, הרי שזה טוב; שילובם עם החומרים שצולמו מבחוץ מאשרר את האתיקה הזאת והופך אותה לאידיאולוגיה, לכתב הגנה למימוש עצמי, בכל מחיר.

### Being Me במקום Being There

היברידיות מתעתעת מאפיינת גם את **משלוש יוצא אחד** (סיון בן ארי). בדומה לתינוק שלו שלושה הורים, שאת תהליך יצירתו הסרט מתאר, כך לא תמיד ברור לצופים מה חלוקת התפקידים בבית שסיפורו מובא בסרט. האחים הסימביוטיים ריקי ויקיר – שאפילו אותיות שמותיהם הם תמונת מראה זה של זה – מתגוררים עם בן זוגו של יקיר, ולעתים גם עם בן זוגה של ריקי. הם מצולמים לרוב בזירה הביתית, מבשלים במטבח, מתווכחים ומשלימים במיטה. בין הסצנות שצולמו בבית משובצות כאלה שצולמו על ידי הבמאית, חלקן בסגנון שמזכיר

צילום עצמי. לדוגמה, סצנה חושפנית וסוערת במיוחד, שבה בני הבית מתווכחים על השאלה אם לעשות ברית לילד, צולמה דווקא על ידי הבמאית.

המיקום הלא ברור של המצלמה יוצר "צופן אתי" מטושטש ומשתנה תדיר, שמאתגר לא רק את הצופים אלא גם את הדמויות עצמן. כך, בסצנה שבה ריקי מצלמת את אחיה, היא מגלה בתדהמה ובגועל שהוא עירום. יקיר מתריס ומנסה לקבוע תקנות מוסדרות לעירום ביתי, אך העניינים מסתבכים מבחינת כולם כשנור הקטנה, בתה בת הארבע של ריקי מנישואיה הראשונים, מבקשת להיכנס לאמבטיה יחד עם הדוד שלה וכן זוגו העירומים. הצילום העצמי, המלווה בפרשנותה של ריקי, מחדד את העובדה שמה שמוצג כאן מפר נורמות חברתיות; אבל הוא נשזר בעריכה במארג שכולל גם נקודות מבט חיצונית, ומאפשר לדמויות להסביר לבמאית – ודרכה לצופים – את ההיגיון במעשיהם.

הטשטוש בין מותר לאסור, בין אח לאחות, בין "אני ל"אחר", מגיע לשיאו בסצנה שבה ריקי מצלמת בעצמה שיחה בינה ובין אחיה. הנשוא: תחושת הבדידות העמוקה ששניהם חווים, אף על פי שלמעשה, אורח חייהם לא מאפשר להם להיות לבדם אפילו לא לרגע. הפער בין המצב בפועל ובין החוויה הפנימית בא לידי ביטוי גם בסגנון הצילום. לכאורה, זהו "סלפי" בסגנון המקובל, שבו ריקי מדברת לעצמה, אבל הלכה למעשה היא מדברת ל"כולם". אי אפשר שלא לשים לב שבמקביל היא גם פונה לבמאית, חברתה הטובה, ולא שוכחת להחזיק את המצלמה ביציבות מפתיעה ולהפיק פריימים "נכונים" קולנועית. רק דרך עיניה של היוצרת, המתבוננת מהצד באחים השקועים בעצמם, הרגע הזה מחולץ מסתמיותו, משובץ ברצף סיפורי ומשמש להצדקת הבחירות המתגרות של הגיבורים.

הסרט מבהיר שוב ושוב שהילד שנולד לריקי איננו מזרעו של אחיה, אבל מתחת לפני השטח יש תחושה של יחסים שהם על גבול גילוי העריות: יקיר מטפל בריקי במגע ונוכח בלידה. הוא עומד על זכותו להיות אב לכל דבר לתינוק שילדה אחותו, שדומה לו מאוד. האחים מודעים כל העת לערעור הטאבו: בשיחה ביניהם בדרך חזרה מביקור אצל הוריהם, שלא הסכימו להיראות בסרט, הם דנים בכך שלא רק שיש שני הומואים במשפחה, גם האחות הסטרייטית עושה ילד עם הומואים. המודעות העצמית הגובלת בנרקסיזם שלהם באה לידי ביטוי משעשע כאשר יקיר מבקש מריקי: "תפסיקי לצלם את עצמך, או שיחשבו שהסרט הזה הוא של זוג אחים אובססיביים לעצמם. כל כך אובססיביים, שהם עשו ביחד ילד".

במהלך הסרט, לא תמיד ברור מתי היוצרת נמצאת ומתי לא, כלומר: מי מצלם מה. ה"היות אני" (Being Me) של הדמויות מחליף את ה"היות שם" (Being There) של היוצרת. העריכה יוצרת סימביוזה של סגנונות צילום ונקודות מבט, ומכאן נובעת גם סימביוזה אתית ואידיאולוגית. בן ארי אמרה ש"היו רגעים שהיה לי מאוד קשה להיות שם או שלפעמים חשבת דברים. אתה יודע, גם לי יש דעות משל עצמי. בסרט מאוד ניסיתי להיות נקייה ולא שיפוטית לסיטואציה כי אני חושבת שזה הכוח של הסרט, שהוא לא נותן איזה עמדה מאוד ברורה למה כן ומה לא בסדר"<sup>4</sup>. כלומר, העמימות המכוונת היא כשלעצמה עמדה אתית.

**"מה, את באמת מצלמת? למרות שאני אומר לך לא?"**

בן ארי בחרה לסיים את הסרט בבחירה של הגיבורה להסדיר את חייה ולהתאים אותם במידת מה לציפיות הסביבה. אחרי שהניסיון שלה להקים בית אלטרנטיבי עם אחיה וכן זוגו לא לגמרי צלח, ריקי מחליטה לעבור לגור עם בן הזוג שלה, המוזיקאי שלום גד, שבעצמו לא רצה ילדים. כעת הם יחיו יחד, כמו משפחה "רגילה", אבא, אימא, בת וכן.

הלגיטימיות להמשיך ולצלם, שניקולס עוסק בה רבות במאמרו, מועתקת מהמישור החיצוני של היחסים בין המתעד למתועד אל פנים הסיפור, ליחסים בין המתועדים עצמם: כעת היא מגיעה מאחת הדמויות – בן הזוג שלום, כאשר בסצנה זו ריקי מתפקדת כאמנית יוצרת. הסצנה מייצרת במידת מה את הדיון ביחסי הכוח בין הדמויות בסרט ובין הבמאית שלו, כי היא מבהירה שהפרת כללים היא לא בהכרח דבר רע. בכך היא גם מחזקת את האמירה האידיאולוגית כי מימוש עצמי מותר גם במחיר אי-כיבוד רצונו של אחר.

**בשקרים בארון** של ברקוביץ' זה נגמר פחות טוב: רגע לפני ההקרנה בטלוויזיה, אור, שהפכה בינתיים לסטודנטית, דרשה לעצור את השידור בטענה כי חבריה ללימודים לא יודעים על עברה. בעצומה שפרסמה ברשת, אור עצמה משקפת את האופן שבו היא תופסת את העברת המצלמה לידיה כהעברת כוח: "את הסרט צילמתי [...] בשביל להראות כמה חשוב להילחם על החלומות האישיים ועל חופש הבחירה והביטוי". ברקוביץ' השתמשה להגנתה בטיעון דומה: "זהו מסע להכרה בזכותו של האדם להיות מי שהוא רוצה להיות"<sup>5</sup>. בית המשפט קיבל את עמדתה של הבמאית, כי מערכת היחסים הממושכת והמחויבות שהפגינה כלפי אור מצדיקה את מחיר החשיפה, והסרט שודר. למרות המחלוקת, נשמרת ברית אתית ואידיאולוגית בין המתעדת למתועדת, שמושגת על השזירה הבלתי מורגשת של נקודות המבט שלהן, ועל הקו הסיפורי שמאשר את המעשים מבחינה מוסרית וחונן את הגיבור/ה מהשיפוט המחמיר של הצופים. ואכן, בקדימון לסרט ב"ס דוקו" נכתב על המסך: "כשתבינו מה הוא עשה, גם אתם תישארו בלי מילים".

לסיכום: בשני הסרטים יש קטעי "סלפי" שמעוררים שאלות מוסריות. לו היו מועלים לרשתות החברתיות ללא הקשר, גיבוריהם היו זוכים, מן הסתם, למה שמכונה "לינצ'טרנט", כלומר משפט שדה תקשורתי מהיר וקטלני. במסגרת של סרט תיעודי לעומת זאת, ה"סלפי" מאפשר לפנות ישירות לצופים כדי לבקש את "אישורם", ובמקביל, דרך יצירות הקולנוע, לספר מנקודת מבט חיצונית סיפור שמצדיק את ההתרסה של הגיבורים כלפי המשפחה והחברה. מצד אחד, הסגנון הקולנועי הזה יוצר שיר הלל לעמימות ולהיברידיות, תהא מינית או משפחתית. מצד שני, יש כאן קריאה לנורמליות: אור רוצה "לעבור" כאישה ומנסה לעצור את הקרנת הסרט; ריקי בונה מראית עין של משפחה. אחרי שעשו מעשה שנחשב חריג, הדמויות מנסות לטשטש את שונותן ולהתקבל בחברה. אפשר להניח כי בתקופה שבה לכל אחד כמעט יש מצלמה, סרטים כאלה – המושגתים על תיעוד עצמי אך לא מוותרים על שירותיהם של "מספרי הסיפורים" המקצועיים – ילכו ויתרבו. הסגנון ישתכלל ואופן הפנייה לצופים יתגוון; אבל ייתכן שהם ימשיכו להשתוקק למה שכל צילום "סלפי" משתוקק אליו – לקבל מקהל הצופים את האישור האתי והאידיאולוגי, כלומר את ה"לייק".

<sup>1</sup> מאחורי הקלעים של הסרט "שקרים בארון", מתוך המגזין AV דיגיטלי, 14.1.2013.

<sup>2</sup> Nichols, Bill, Axiographics: Ethical Space in Documentary Film, in: Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary, Indiana University Press, 1991, Pages 76-103.

הפרק תורגם גם לעברית:

<sup>3</sup> ניקולס, ביל. "אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי" מכאן י"ג אוקטובר 2013: 181-209. שם, עמ' 92 (אנגלית) ו-198 (עברית).

<sup>4</sup> מתוך ראיון עם דרור קרן בתוכנית "תמונה חדה" בטלוויזיה החינוכית.

<sup>5</sup> שני הציטוטים מתוך הכתבה "סרט המריבה: האם ישודר הדוקו על חייה של הטרנסג'נדרית", 27.12.12, אתר מאקו.

### קרדיטים:

שקרים בארון, 2012  
בימוי: שירלי ברקוביץ'  
עריכה: דניאל סיוון

משלוש יוצא אחד, 2013  
בימוי ותסריט: סיון בן ארי  
הפקה: נעמה פיריץ  
עריכה: ג'ון אבישי

פילמוגרפיה שירלי ברקוביץ':  
בימוי סרטים קצרים במסגרת התעוררות (2011), התפכחות (2013), התפוררות (2014),  
שקרים בארון (2012), בדרך למעלה (2009)

פילמוגרפיה סיון בן ארי:  
משלוש יוצא אחד (2014), לא חברה (2011)