

המקום שממנו מדברים הראשים המדברים

מאת: עופר ליברג

על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על "ראשים מדברים" – אותו מונח מופשט משהו שבא לתאר סרטים המבוססים בעיקרם על אנשים שמדברים מול מצלמה? לא פעם נדמה כי השימוש במונח נעשה במידה רבה כגנאי או ביקורת, מתוך מחשבה כי יש משהו "לא קולנועי" בהתבססות על דיבורים ולא על תמונה, במיוחד במקרים שנדמה בהם כי הסביבה שהמראיינים מדברים בה אינה נוכחת. אך האם, בסופו של דבר, הסביבה שבה סרט מצולם אינה תמיד נוכחת? והאם תמונה נעה אינה בהכרח תמיד קולנועית, גם במקרים שהיא מציגה אדם על רקע שחור או לבן?

מאמר זה יוצא מנקודת הנחה שלפיה תמיד יש להשקיע מחשבה בעיצוב החלל שממנו פונה המראיין בדבריו אל קהל הצופים – בין שמדובר בחלל פיזי ניתן לזיהו ובין שמדובר בחלל מופשט, חלל אשר גם הוא סוג של "מקום"; וכאמור גם אם אין "מקום" זה מוגדר, הרי שיש לתת את הדעת על עיצובו. נוסף על כך, כל בחירה קולנועית היא בחירה שיש לתת עליה את הדעת. בקולנוע לא תמיד כל פרט מתוכנן, אבל אין מקריות.

אפשר לומר כי בפני במאי הבא ליצור סרט תיעודי המבוסס על ראיונות עם אנשים רבים, או אפילו עם אדם אחד, עומדת תמיד הדילמה הנוגעת לשאלת עיצוב החלל שממנו ידברו הדמויות. תמיד קיימת האפשרות שבה כלל לא מראים את הדוברים המעידים לסרט, ובמקומם הקהל צופה רק במראות המדוברים – אך באופציה זו הבמאי מפסיד את הכוח הבלתי ניתן לתיאור של הפנים האנושיות, כמו גם את הקשר בין הדוברים לבין הקהל היוצא מהם, קשר שיכול להגביר את ההזדהות הרגשית, או לחלופין את האירוניה והניכור שהבמאי שואף ליצור. אפשרות אחרת היא לצלם את המראיינים בסביבה שהם חיים בה, או להביא אותם למקום מאובחן ובעל משמעות, כך שנוצר קשר בין המקום שהסרט מגדיר לבין תוכן הדברים. אבל במוקד מאמר זה אני מבקש לתת את הדעת לאפשרות נפוצה אחרת – יצירת מקום לא קונקרטי, מקום שניתן לתארו כ"אולפן" או כחדר המואר בצורה שלא מאפשרת לזהות בו עצמים מוכרים הבונים סביבה. זוהי סביבה המנתקת את הדובר מן העולם הריאליסטי; הדובר מדבר אלינו ממקום שקיים רק במציאות של הסרט, גם אם הוא מדבר על מציאות חוץ-קולנועית, הקשורה לעברו או להשקפת עולמו. אפשר לראות בזאת דיבור מתוך סביבה סטרילית, ה"מנקה" את הסרט מן הנוכחות בעולם וממקדת את הצופה אך ורק בעדות, במינימום הסחות דעת. במידה מסוימת, יש בכך גם הפניית תשומת לב לטכניקה קולנועית ולשליטת הבמאי, כי הרי הדמות לא הגיעה לסביבה הלא-טבעית הזאת ללא תיווך היוצר. משמע, ריאיון באולפן תמיד מיידיע את הצופה בצורה ישירה לשרירותיות של העדות וליד הבמאי בבחירת המראיין ובאופן הבאת הדברים בסרט.

הקולנוע הוא מדיום המדבר אל קהל הצופים בכמה ערוצים בו-זמנית, כשבאופן בסיסי ניתן לחלק אותם לערוץ התמונה וערוץ הפסקול. ערוץ הפסקול מתחלק אף הוא לכמה ערוצים: ערוץ המילים הנאמרות, ערוץ המוזיקה וערוץ האפקטים הקוליים. באותה מידה אפשר לחלק גם את ערוץ התמונה לשניים – המיזנסצנה והטקסט הכתוב המופיע בפריים. הוספת טקסט כתוב לערוץ התמונה לרוב דומיננטית יותר בקולנוע תיעודי. נוסף על כך, בסרטים המבוססים על ראיונות יש חשיבות רבה מטבע הדברים למילים הנאמרות, דבר המחזק את חשיבות ערוץ המלל בפסקול. בשל כך נדמה לעתים בסרטים מסוג זה כי ערוץ המיזנסצנה זוכה לפחות תשומת לב, ולכן לא רבים נותנים את הדעת על עיצוב המקום שממנו מדברים המראיינים, המקום שממנו מדברים הראשים המדברים.

לא פעם, הסיבה ליצירת הסרט היא גם או בעיקר אידאולוגית, והמטרה העיקרית של יוצרי הסרט היא לחשוף את הדברים הנאמרים בו. לכן ייתכן שייבקשו לצמצם את תשומת הלב לערוץ המיזנסצנה, על מנת להדגיש את הערוץ המהותי יותר עבורם. אך גם במקרה זה, הערוץ הוויזואלי לא ייעלם, וראוי שהיוצרים ידגישו גם אותו. ואכן, בסרטים מבוססי ראיונות הזוכים להצלחה, לרוב זהו המקרה.

כך בשואה של קלוד לנצמן; אמנם הסרט מבוסס כולו על עדויות מפי אנשים שעברו את השואה, היו מעורבים בגרימתה או חזו בה מהצד, אך הוא הרבה יותר מן העדויות המובאות בו. הסרט הוא עימות בין העדות הנמסרת על פה לבין המקום שבו היא נמסרת – בין שמדובר בעד השב למקום האירועים שעליהם הוא מדבר לאחר כ-40 שנה, בין שהוא מדבר מביתו, מוקף בבני המשפחה שהקים לאחר ששרד, ובין שהוא מדבר ממקום עבודתו. מקום העדות הוא חלק בלתי נפרד מן האמירה של לנצמן. בפתחת הסרט נגלה לעיני הצופים יופיו הפשוט והכפרי של המקום שבו עמד פעם מחנה ההשמדה חלמנו, ושממנו כמעט אין שרידים. העד הבודד שנותר להיותו שם עומד במקום ופוחת בשיר שנהג לשיר שם – דבר העומד בניגוד למסופר על המקום שבו הושמדו מאות אלפי בני אדם. יש להניח כי קהל הצופים בסרט יודע במה הוא עומד לחזות, אך המראה הירוק של המקום יוצר לא רק ניגוד בין השלווה לתוכן הקשה של הדברים, אלא גם קובע את הטון למהלך הסרט – דיבורים על זוועות בצורה ישירה ומעט מנותקת, מול שתיקת העולם מסביב, שממשיך להתקיים. הדבר בא לידי ביטוי גם בסצנה שונה בתכלית, שבה לנצמן מראיין את אברהם בומבה, ניצול מחנה טרבלינקה שתפקידו היה לספר את שיער הנשים רגע לפני שנשלחו לתאי הגזים. לנצמן ממקם את הריאיון במהלך עבודתו של בומבה כספר, בעודו מספר אדם ולקוחות אחרים ממתנים בתור. לנצמן מתעקש לקבל עדות גם כשהמראיין שלו מתקשה לדבר, אך תשומת לב הצופה אינה נתונה רק לעדות, למראיין ולמראיין, אלא גם ללקוחות, שנראה כאילו אינם נותנים את דעתם על הסיפור הקשה הממלא את חלל המספרה. סיפורו של בומבה לא מסופר מתוך אולפן אנונימי המואר באופן המדגיש את גופו, אלא מתוך מקום שהוא חלק מן הסביבה של ישראל של שנות השמונים. מדובר בחלל קונקרטי מאוד, שהוא חלק בלתי נפרד לא רק מן הקשר של הסרט עם הצופה, אלא גם מן העדות. העדים אינם מדברים מתוך פלנטה אחרת, הם מדברים מתוך העולם הזה, מתוך סביבה טבעית שממנה באו ושאליה הם חוזרים, מתוך סביבה שאמורה לתת לעדות משנה תוקף ולהפוך את הסיפור למצמרר יותר: זה קרה כאן והזיכרון חי כאן, בסביבה יפה, ניתנת לזיהוי ולהגדרה. אמנם לנצמן מרבה לחשוף את עצמו כמראיין ואת המניפולציות שבבימוי הסרט, אך התחושה העולה מהצפייה היא כי השימוש האידאולוגי במקום נועד גם לחזק את העדות.

לעומת לנצמן אפשר להעמיד כניגוד בולט את הסרטים שיצר ארול מוריס, אחד מן הבמאים המובילים בעולם, שמקדם את הקולנוע התיעודי בכלל, ואת צילום הראיונות בפרט, למקום מלאכותי יותר. בסרטים האחרונים שיצר מוריס, כמעט תמיד ידברו מראיינים על רקע לא מזהה, כאשר במידה רבה הם יתפסו את רוב הפריים וכמעט את כל תשומת הלב של הצופה. מוריס של השנים האחרונות הוא כמעט נושא הדגל של הראשים מדברים, הם הרובד הסגנוני המשותף לסרטיו והוא יודע לשלב אותם זה בזה או עם אלמנטים קולנועיים אחרים באופן דינמי. מוריס אף פיתח מערכת המאפשרת הרגשה יותר אינטימית עם המראיינים: נדמה כאילו הם מדברים למצלמה באופן ישיר יותר, זאת משום שלרוב מוריס מדבר עמם מחדר מקביל, והם מדברים אל דמותו המוקרנת מולם על גבי מסך הצמוד למצלמה. מוריס יוצר בין המראיינים לצופים קשר עין אותנטי במידת האפשר בסביבה שאינה אותנטית במודגש: סרטיו מציגים דיונים שנערכים בחלל קולנועי טהור, שכן רק בחללים אלו תהיה העדות שלהם נקייה מאשליית אמינות ותיתפס בתור מה שהיא – עדות של אדם אחד או יותר על מה שאירע כפי שהם תופסים אותו, או כפי שהם שואפים להעביר למוריס או לקהל. לכן עבר מוריס להתבסס יותר ויותר על צילום עדים במקום לא מוגדר, לעומת תחילת הקריירה שלו, שאז צילם גם ברקעים שנשא משמעות. נוסף על כך, בסרטיו התיעודיים מוריס משתמש יותר ויותר באלמנטים הקשורים דווקא לקולנוע העלילתי, כששתי המגמות הן בעצם מגמה אחת, השואפת להשיל את אשליית האובייקטיביות מן הקולנוע התיעודי. גם אם מוריס נוכח בצורה מוגבלת מאוד בסרטיו, הסרטים הם למעשה יותר נייר העמדה שלו מאשר מסמך משפטי, גם אם נייר עמדה זה מבוסס על דברי אחרים. גם אם מוריס שואף להוביל למבט מחודש על הדברים וכן לשינוי בעזרת סרטיו, הוא כבר אינו מעמיד פנים כי המיניפולציות שהוא מבצע בליט ברירה אינן מיניפולציות. הוא שואף להביע בסרטיו אמת, אך מבין כי כל אמת שתובא בסרט צריכה להיות אמת מלאכותית. לכן, הקולנוע שלו מציג את המלאכותיות ואת הסביבה הלא הטבעית שהן חלק מכל יצירה קולנועית.

אולי המקרה המובהק ביותר ליחס של מוריס לחלל שבו מדברים הראשים המדברים, או יותר נכון האנשים המדברים, הוא דווקא בסרטונים שקשה לראות בהם חלק אינטגרלי מגוף היצירה העשיר שלו: סרטונים קצרים שיצר לטקס פרסי האוסקר:

מועמדים השונים, מן המוכרים ביותר עד לאלמונים, מוצגים על רקע לבן אחיד, מבלי לציין מי הם. הצבע הלבן הוא לכאורה הרקע הניטרלי ביותר האפשרי, אבל הוא מתפקד בפריים כיותר מהדגשת המועמדים: אפשר לפרש את הרקע הלבן כחלל טהור, נקי, שמחכה כי תימסך בו ההשפעה של האישיות המצולמת. ניתן לראות כי גם בסרטונים קצרים אלו, היצירות הקולנועיות של מוריס אינה מתבטאת רק באופן שבו הוא עורך את המעברים בין מראיינין אחד לאחר, כי אם גם במרחק מן המצלמה, המשתנה מדובר אחד לאחר. לעתים הוא מתקרב יותר על מנת ליצור חוויית הזדהות, ודומה כי דווקא מן המועמדים שרוב הקהל מזהה הוא מקפיד לשמור על מרחק רב יותר. נוסף על כך, חלק מן הראיונות הם בעלי אופי מעט יותר דינמי, ובאופן מעניין במקרים אלו הדובר ממוקם לא במרכז הפריים, אלא בחצי הימני. בסרטון אחר שנעשה לרגל הטקס, מוריס מראיינין אנשים שאינם מועמדים ומצלם אותם מקרוב יותר ואף משמיע יותר הערות בקולו. למעשה, מהסרטון בן הדקות הספורות עולה התחושה כי שומעים את קולו של מוריס יותר מאשר בחלק ניכר מן הסרטים באורך המלא שיצר:

אולם סרטונים אלו, מלבד היותם קצרים, מציגים רק את הסיבה המדומיינת והלא טבעית של הדיון על הקולנוע. סרטיו של מוריס לא דנים רק בקולנוע (אך הם תמיד דנים גם בקולנוע) אלא גם במציאות ולא פעם גם בעמדות פוליטיות שונות. לכן בסרטיו הגדולים מוריס לא רק מגוון באופן הצגת החלל שממנו מדברים הראשים המדברים, אלא משלב אותם בתדירות שונה עם חומרי ארכיון או קטעים משוחזרים עד מבוימים שהוא יוצר. כאמור, מוריס לא מתבייש לשלב אלמנטים המקושרים דווקא לקולנוע עלילתי בסרטיו.

לא פעם מוריס מביים בשילוב כל הגורמים הללו. בסרטו **מר מוות** (1999) הוא מציג כמה סוגי מקומות שבהם מצולם הגיבור, פרד לוינסטר, מדבר: מקום אחד מעוצב כאולפן, ובו לוינסטר מדבר ישירות אל המצלמה, כשבגבו רקע הנראה ברובו שחור; בקטעים אחרים, מבוימים, הוא נראה מדבר עם דמותו, קטעים שצילם מוריס בעזרת הצלם זוכה האוסקר רוברט ריצ'רדסון. המוכר בזכות שיתופי הפעולה שלו עם במאי עלילה ראוותניים כגון קוונטין טרנטינו, אוליבר סטון ומרטין סקורסה; במהלך הסרט מוריס עושה שימוש גם בסרטים שצולמו מטעם לוינסטר, שנשע לאושויץ על מנת להוכיח כי לא בוצע במקום שימוש בגז, וכן בלא מעט קטעי ארכיון שהם במקור נעדרי קשר ישיר לנושא הסרט. לוינסטר מדבר מכל המקומות האלו, כולל מן המקומות שבהם מעולם לא נכח, כולל מן המקומות שהם פיקציה מוחלטת בתוך סרט "תיעודי", אבל בעיקר הוא מדבר מן האולפן, שממנו מדברים במהלך הסרט גם עדים אחרים. עם זאת, תהיה זו טעות להגדיר אולפן זה כבעל רקע שחור, כפי שעשיתי בתחילת הפסקה. מוריס מציב מאחורי לוינסטר כמה לוחות היצרים גוונים שונים של שחור, אפור ולבן, דבר המעניק לתמונה כמה ממדים, ואולי גם מבקש להעניק כמה ממדים לגיבור שלו, שהנטייה הטבעית של רוב צופי הסרט, אולי גם של מוריס עצמו, תהיה לבקר אותו ולשפוט אותו כמדען רדוד בעל אידאולוגיה בעייתית עד לא מוסרית. אולם בכל זאת הצבע השחור שולט, דבר המעניק לסרט גוון אפל התואם את הנושא, כפי שהגוון הלבן מעניק אופי אופטימי ומעריך לסרטונים שהופקו לטקס האוסקר. באותו אופן, לסרט **טבלואיד** (2010) העוסק בסיפור מפותל, מפתיע ועתיר רכילות, מוריס מעצב רקע אפור מטושטש מאוד, אשר מעביר תחושה של טשטוש יותר מאשר אפלה.

מוריס מציג ברבים מסרטיו וירטואוזיות בשילוב חומרי ארכיון וראיונות בתוך החלל הלא מוגדר שבו מצולמים "הראשים המדברים". אולם אפשר לקחת את הכלים שהוא משתמש בהם אף רחוק יותר, ודוגמה מרשימה במיוחד אפשר למצוא בסרטו של רענן אלכסנדרוביץ' **שלטון החוק** (2011) אלכסנדרוביץ' ממקם את המראיינים שלו, הקשורים בדרך זו או אחרת למערכת המשפט בשטחים הכבושים, בחלל ריק וכמעט נטול זהות, אך מאחורי שולחן בעל דמיון לשולחן שופט. במהלך הסרט, הרקע האפור והמטושטש מאחוריהם מתחלף בקטעי ארכיון מן השטחים, דבר המציב אותם, בהקבלה לנושא הסרט, כניצבים מעל חומרי הארכיון וכשולטים עליהם, כשחומרים אלה מציגים לא פעם את הבעיות של האוכלוסייה שהמראיינים אמורים לשפוט בהוגנות, ואת חוסר הסדר בבסיסו של אותו סדר שהם מנסים להחיל. הפריים מציג עימות בין שני מצבים: בעוד ברקע שורר הכאוס המאפיין את חיי האוכלוסייה הכבושה, בקדמת הפריים הדוברים מדברים ממקום שבו שורר סדר תמידי ומחלל כמעט נקי – ממקום שממנו אפשר תמיד לצאת בשלום, אפילו אם הסרט נושא מסר ביקורתי כלפי האידאולוגיה שבשמה פעלו הדוברים. במידה מסוימת אפשר לטעון כי הצבת אדם בזירה שאינה זירה הופכת אותו אוטומטית לסוג של כובש: העמדה

שלו מול המציאות או העבר ניצבת בחלל מנותק, חלל שבו יש לו עליונות על מציאות זו. הוא כבר נמצא מעבר למקום הפיזי שבו מתרחשים הדברים. בין היתר משום שיותר מכל, המקום שממנו מדברים הראשים המדברים הוא מקום נטול סכנה ונטול הפרעות. נמצאים בו רק המרואיין, המראיין ובמידה מסוימת גם הצופה. המקום הזה מנותק מן הרצף הפיזי של האירועים שהסרט עוסק בהם, הוא מקום שאין בו מוות ושלא תיתכן בו התרחשות לא צפויה, הוא מקום של מילים בלבד, של היזכרות בלבד; מקום הבא לדבר על מקומות אחרים מִחֻלָּל שאינו מנוגד להם ואינו דומה להם, מעין "אל-מקום" הקיים בממלכת הטלוויזיה והקולנוע התיעודי.

בעידן שבו הקווים בין הקולנוע העלילתי והתיעודי הולכים ומיטשטשים, דווקא הסביבה שבה מתקיימים הראיונות, המקום שממנו מדברים הראשים המדברים, נותרו כשריד כמעט אחרון לטכניקה הקיימת אך ורק בקולנוע התיעודי: מקום שאינו אמיתי הופך למייצג המוחלט של הקולנוע השואף לכאורה להביא את הדבר הקרוב ביותר לאמת.