

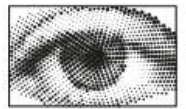
לתת לאנשי החול להיכנס: אנימציה דוקומנטרית בפרויקט

“חולות”

“תגיד לי שוב למה אני צריך לתת לך להיכנס”, פוקד קצין ההגירה על העציר האזוק שיושב מולו. בתנועה איטית של המצלמה, אנו עוקבים אחר נדידת בן-דמותו לאורך השולחן המשרדי. ממפת אריתריאה, דרך היחלצותו מבין תצלומי הנשק הצבאי המאיים, שפעולתו מומחשת באלימות כלי הכתיבה המופעלת כלפיו, ועד לקפיצתו מתוך תמונת הדרכון על גבי ניירות הבקשה למקלט מדיני בישראל. ברקע נשמע מונוולוג בן דקה וחצי מפי טשומה נגה דסטה, מבקש מקלט הכלוא במתקן “חולות” בנגב המערבי, המתאר את הסכנה הקיומית האורבת למי שמעז להתנגד למשטר הצבאי הדכאני באריתריאה. בסיום דבריו, ולמרות תחנוני בן-דמותו המצויר, נחתם המונוולוג ברמיסה הגסה של גופו, הנמחק תחת החותמת האדומה: “REJECTED”.

פרויקט **חולות** מורכב משישה סרטוני אנימציה בני דקה וחצי, המבוססים על קטעי ראיונות עם ארבעה פליטים אפריקאים, שהוקלטו בעת כליאתם במתקן “חולות”. כל סרטון מתאר, באנימציה דו-ממדית או טכניקות שונות של סטופ מושן, את קורותיהם בדרכם ממולדתם למדינת ישראל, כאשר הסיטואציה המסופרת בקולם מקבלת צורה ופרשנות באמצעות הייצוג החזותי. רצף הסרטונים בונה נרטיב כרונולוגי, המתחיל בהצגת הסיבות לבריחתם מארצם, עובר דרך סכנות המסע ותלאותיו, ומגיע עד הגעתם לישראל, שמוסדותיה קהים לקשיים שחוו ואינם מכירים במעמדם כפליטים. קולו של טשומה נגה דסטה מלווה את הסרט לסירוגין לכל אורכו, ומגולל סיפור המשכים המתחיל בבריחתו משירות צבאי כפוי באריתריאה, עובר דרך קהיר בחיפושיו אחר מבריחי פליטים שיובילו אותו לישראל, ועד לאטימות רשויות ההגירה הישראליות לסיפורו. לאחר כל סרטון המבוסס על תלאותיו מופיע סרטון שני שבו מספר פליט אחר את סיפורו. סרטונים אלה משלימים את הנרטיב שנוצר על ידי דסטה, ובניגוד אליו העברית שבפיהם מעידה על כך שחיו תקופה מסוימת בישראל, וזומנו למתקן חולות לאחר שפגה אשרת שהייתם. כל סרטי הפרויקט הופקו בשנת 2015 על ידי סטודנטים לאנימציה שנה ב' בקורס אנימציה דוקומנטרית בהנחיית ריקרדו ורדסהיים, בשיתוף סטודנטים במסלול פסקול שנה ג' בהנחיית דרור שימן, בבית הספר לאמנויות הקול והמסך במכללת ספיר, וסיכמו את היכרותם והתנסותם של הסטודנטים עם ז'אנר חמקמק זה.

15 השנים האחרונות מאופיינות בפריחה של סרטי אנימציה המוגדרים, בידי יוצריהם או מפיהם, כדוקומנטריים. סרטים אלה פותחים את האפשרות לשימוש באנימציה ככלי להבעת עמדה ביחס לאירועים שהתרחשו, באופן שנתפס כשומר על קשר עם המציאות. קשר זה מובן כבעל מעמד אינדקסיקלי, למרות הדומיננטיות של התמונה הנעה שאינה מצולמת אלא מיוצרת בטכניקות שונות של אנימציה. על כן המחקר האקדמי על אודות סרטים אלה מקדיש מאמצים רבים לאיתור, קטלוג וקיבוע אותם אלמנטים שמסמנים את החיבור אל המציאות. פעמים רבות בסרטי האנימציה הדוקומנטרית קשר זה מתקיים באמצעות הקלטת הסאונד, שבמרכזה עד המספר את קורותיו בקולו ובגוף ראשון. על בסיס הקלטה זו מובנית היצירה הפרשנית של האנימטור, המורכבת מיצירת ועריכת התמונה והפסקול המלא, המתווסף לקולו של העד. בכך מתחבר “קולם” של האנימטורים אל הקול המוקלט לכדי יצירה בת-כלאיים, המשלבת מגוון

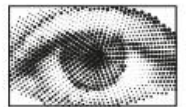


אופני ייצוג, ז'אנרים קולנועיים ואמנותיים ורמות שונות של קשר אל המציאות. באופן מיוחד, שילוב הייצוג המדומיין בתוך סימני המציאות מייצר את מה שמכנה נראה ארליך "אפקט הבומרנג", התרחקות מהמציאות שבו-זמנית מאפשרת התקרבות והסתכלות חדשה ואחרת (Ehrlich 2013, 267). אפקט זה מחזק את ערכם הדוקומנטרי גם כאשר הם עוסקים בנושאים שנתפסים כקשים או בלתי ניתנים לייצוג, ועל כן סוגיות של זיכרון, טראומה ומצבים נפשיים וקוגניטיביים קיצוניים חוזרות בהן לרוב. הלחמים כמו אנידוק/אנימדוק, שמשמשים פעמים רבות לכינוי סרטים אלה, מסמנים את אותה היברידיזציה שבה נחצים גבולות ז'אנריים, מדיומאליים ואונטולוגיים לכדי תוצר אמנותי הטרוגני, שאט אט כובש לעצמו מקום ואף יוצר סביבו שיח תאורטי וביקורתי חדש.

הניסיונות הראשונים לתאר ולהגדיר סרטים אלה נעשו על ידי הצבתם ובחינתם בתוך מודלים מוכרים של קולנוע דוקומנטרי. לצורך כך הם שובצו בתוך הדגמים השונים שהגדיר ביל ניקולס במסגרת החלוקה הטיפולוגית שיצר, או הומשגו על בסיס מערך הקטגוריות שניסח ריצ'רד ברזם לתיאור הקולנוע הלא-בדיוני. בניגוד לניסיונות אלה להכיל את אופן הייצוג החדש בתוך הספקטרום הדוקומנטרי, בוחנת אנאבל רואו את האפיסטמולוגיה של האנימציה הדוקומנטרית כהרחבה של מושג זה (Roe 2011, 217). היא רואה אותם כנמצאים על קו התפר בין האנימציה והדוקומנטרי, ואת כוחם באפשרות שהם פותחים ליצירת ייצוגים חדשים ל"בלתי ניתן לצילום", ויזואליזציה שצילום קולנועי קונוונציונלי אינו יכול לספק. כדי להבינם היא מציעה לבחון את התפקוד של האנימציה מתוך ההקשר הדוקומנטרי, וכך לראות באילו אופנים היא מרחיבה את גבולות הז'אנר.

במקביל להרחבת הגבולות שמציעה רואו, משמשת האנימציה ככלי בידי הקולות המבקשים לבחון מחדש את הנחות המוצא של התאוריה הקולנועית. הדרתה המתמשכת מהשיח המרכזי הציבה אותה כ"אחר" של הקולנוע המצולם, ופתחה את האפשרות להמשגתה כיסוד המערער על קונוונציות הייצוג הקולנועיות בכללותן (Herhuth 2016, 6-8). באופן דומה יכולה האנימציה הדוקומנטרית, בהטרוגניות שלה ובשילוב בין שני הז'אנרים המנוגדים, לערער על התפיסות הקונוונציונליות שבבסיס הייצוג הדוקומנטרי. המתח הנוצר בה בין מה שנתפס כבדיון ומה שנתפס כמבוסס על המציאות, יכול להיות מובן כזירה בלתי פתורה שמחייבת חשיבה מחדשת על האופן שבו מיוצגות קטגוריות אלה. במלים אחרות, לאו דווקא כהרחבה אפיסטמולוגית של מה שנתפס כייצוג דוקומנטרי, אלא כפרויקט בעל אופי פוליטי וחברתי שדרכו נוצרת הגדרה מחדש של מה שניתן לייצג.

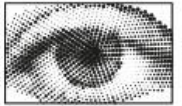
דרך אפשרית אחת להבנת הפוטנציאל הפוליטי של האנימציה הדוקומנטרית מבוססת על החשיבה מחדש על הקולנוע הדוקומנטרי שהציע רנסייר, שבה הוא ממסמס את החלוקה הקטגורית בין הדוקומנטרי כייצוג מציאות והסרט העלילתי כבדיון (Rancière 2006, 157-8). מבחינתו, הבדיה אינה מנוגדת לעובדה ולידע המובנה ממנה, כי אם משמשת כאמצעי היוצר מרחב שבו העובדה והידע מקבלים משמעות. על כן כל סרט מהווה בעיניו סוג של בדיה, אולם בעוד העלילתי כבול בצורך לייצר אפקט של מציאות, הרי הדוקומנטרי מתייחס אל המציאות כעובדה שצריך להבינה. הצעתו היא אפוא להבין את הדוקומנטרי כבדיון, לא במובן הפוסטמודרני של



דחיית כל אפשרות לקשר בין המציאות לייצוג, כי אם כפתח להבנה חדשה של המציאות, דרך שימוש בחומריה באופן שיספר סיפור שטרם סופר. אמנם הקשר אל המציאות וחומריה באנימציה הדוקומנטרית מורכב יותר. הוא כולל מצד אחד "חומרי מציאות" שונים הנתפסים כאינדקסיקליים, כמו הפסקול המוקלט, תצלומים ועצם ההתבססות על עדות. מצד אחר, ביצירת התמונה נעשה שימוש בכלים הרטוריים שמונה ארליך בחיפושה אחר הסימנים המאמתים של האנימציה הדוקומנטרית. היינו שימוש בכותרות המכריזות על הסרט ככזה ומעגנות אותו בתוך הקשר היסטורי ופוליטי מוכר, ושימוש בקונוונציות של ייצוג דוקומנטרי בתוך דימוי שמתוקף היותו אנימטיבי הוא מעיד על עצמו כמיוצר (Ehrlich 2013, 252-55). אך דווקא משום כך, הפתיחות היצירתית שמספקת האנימציה הדוקומנטרית הופכת אותה לזירה מתאימה ליצירת ניסיונות אסתטיים, כפי שמגדיר ניקו באומבך את תפקיד הייצוג הדוקומנטרי בכתביו של רנסייר (Baumbach 2010, 57-8). יחד עם העמימות הסובבת את הגדרתה, היא מתפקדת כצורה אמנותית בעלת פוטנציאל פוליטי, המערערת על אופני הנראות המקובלים והנחת הקשר שלהן אל המציאות. בפרויקט **חולות** ערעור זה מתאפשר מעצם השימוש באנימציה להנכחה ולייצוג סיפוריהם של מבקשי המקלט, בתיווך נקודת מבטם של הסטודנטים הישראלים ב"ספיר". בחירה זו היא עוד נדבך שבאמצעותו ממוקם מחדש הסיפור שלהם בתוך השיח הישראלי, שבו הם מיוצגים ברוב המקרים כסכנה ביטחונית וחברתית.

מתקן "חולות", מספר לנו אתר השב"ס, הוקם על ידי ממשלת ישראל לצורך שהייתם של "מסתננים שקיים קושי להרחיקם מישראל".ⁱ הוא נפתח בשנת 2013 ומוגדר על ידי שירות בתי הסוהר ככלא פתוח, שמתרת בו היציאה בשעות האור אך קיימת חובת נוכחות לצורך ספירה אחת ביום. ריחוקו של המתקן מכל יישוב והתחבורה הציבורית המוגבלת אליו מונעת למעשה את האפשרות ל"שוהים" בו להתרחק ממנו באופן משמעותי בכל זמן כליאתם, ואין הם מורשים לעבוד ולפרנס את עצמם. מאז פתיחתו קובע בג"ץ שוב ושוב כי החוק המחייב את התייצבות מבקשי המקלט והחזקתם במתקן "חולות" אינו חוקתי, והממשלה מוצאת דרכים יצירתיות לעקוף את קביעותיו וממשיכה להחזיק ולעכב בו פליטים. נכון לדצמבר 2015 היה המתקן בתפוסה מלאה והוחזקו בו 3,600 מבקשי מקלט.ⁱⁱ

פרויקט **חולות** נוצר כאמור במסגרת קורס האנימציה הדוקומנטרית הניתן כחלק מלימודי האנימציה במכללת ספיר. הבחירה בהתמקדות בסיפוריהם של מבקשי המקלט נעשתה על ידי ורדסהיים, שהנחה את הסטודנטים ושיתף אותם בתהליך גיבוש הרעיון, מתוך רצון להכיר פן שנעדר בדרך כלל מהשיח הציבורי העוסק בהם. גם לרבים מהסטודנטים פגישת ההכנה שערכו עם סיגל רוזן מהמוקד לפליטים ומהגרים הייתה המפגש הראשון עם סיפורים אלה, שבה הם למדו על תנאי כליאתם של השוהים במתקן כמו גם על המצב הפוליטי בארצותיהם שהוביל לבריחתם. במהלכה עמדו על הסכנות הגלומות במסע שנכפה על הבורחים, כמו גם על השוני המהותי שבין שירות צבאי כפוי בתנאי עבדות במדינה טוטליטרית לעומת חוויית השירות הצבאי המוכרת להם בישראל ותחושת החובה הלאומית המתלווה אליה. הדים לתובנות ראשונות אלו קיבלו ביטוי מאוחר יותר בעבודתם, כמו למשל הדימויים האלימים בקו צהוב על גבי שחור דרמטי, המלווים את תיאור בריחתו של דסטה מחובת השירות הצבאי. דימויי חוסר האונים, הכליאה וההוצאה

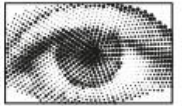


להורג המתמזגים ברצף זה אחר זה, יוצרים את הקישור המיידני בין הדיכוי האלים וכפיית השירות הצבאי באריתריאה מבלי שהדברים נאמרים על ידו במפורש.

מעורבותם המלאה של הסטודנטים בכל תהליך ההפקה כללה גם את עריכת הראיונות, חלקם מובנים וחלקם ספונטניים, שקיימו במתקן חולות עצמו, ובחירת החלקים שינפישו. בחירותיהם הובילו להתמקדות בסיפורי הבריחה האישיים של מבקשי המקלט, שלרוב אינם נשמעים במסגרת השיח הישראלי העוסק בהם. התיווך המונכח של האנימציה מדגיש את נקודת מבטם, את מעורבותם בסיפור, שפותחת נקודת מבט לוקאלית, אישית וקרובה יותר על מבקשי המקלט בכמה אופנים. ראשית, הנפשת ששת הסיפורים האישיים המופרדים זה מזה פורטת את הכינוי הסטרילי "מתקן חולות", שנועד לפתור את בעיית "המסתננים" – שם תואר כללי נטול קול ופנים ובעל קונוטציות היסטוריות מאיימות, ושהופך את מבקשי המקלט לבעיה ביטחונית-לאומית, לכדי סובייקטים מובחנים בעלי קול וזהות. כל קטע בסרט **חולות** נפתח בשקופית המעניקה לדובר שם וממקמת אותו במרחב הגאו-פוליטי שסיפורו מתייחס אליו. כך למשל עדותו של יונתן ממוקמת על גבול ישראל-מצרים, וסיפורו של דסטה, המתחיל בסרטון המתאר את נסיבות בריחתו מאריתריאה, משויך בהמשך למקומות שאליהם הגיע בסיפורו. כמו כן לקולות נוסף השימוש במגוון טכניקות אנימציה, בחומרים ובשפה גרפית המגיבים לקולו של הדובר וסיפורו, ומעניקים לו אופי וייחוד משלו. פרשנותם האישית של האנימטורים, המתבטאת בשפה החזותית שבה השתמשו, מוסיפה נופך לוקאלי לסיפורי הפליטים ומקרבת אותם אל עולם הדימויים הישראלי: בין שמדובר בדמות החייל הישראלי המזוהה בקלות בזכות מדיו, נוף תל אביב כחלק מדימוי גן העדן הישראלי או הכיפה הסרוגה על ראש קצין ההגירה, וכן באופן מרומז יותר, בשימוש בצבעי הצהוב והשחור המזכירים את המראה המסויט של זיכרונות המלחמה בסרט **ואלס עם באשיר**. ריבוי הקולות ותיוכם דרך עולמם החזותי של האנימטורים הישראליים יוצרים קרבה המאפשרת להקשיב לפליטים ולראות אותם, לתת להם להיכנס לתודעה, ובעקבות זאת לחשוב מחדש על העמדה הסרבנית האוטומטית שמיוצגת על ידי חותמת קצין ההגירה. לפתע נפתחת האפשרות לראותם לא כ"מסתננים" המאיימים מבחינה ביטחונית, או לחלופין כמהגרי עבודה אופורטוניסטים, אלא כאנשים שחוו קשיים וסכנות שאילצו אותם לעזוב את מולדתם.

במרכז המקבץ אם כן נמצאים סיפוריהם של הדוברים בסרט, המתארים את חוויית הרדיפה שהובילה אותם לבקש מקלט מדיני בישראל. מרגע שיצאו לדרך, נכנסו בעל כורחם אל המרחב הלימינלי של הפליטות, אשר בניגוד לאפיון המעצים והאוונגרדי שמייחסת לו חנה ארנדט, מוצג בסרטונים השונים כמקום פגיע, מנושל מזכויות ומשליטה. במרחב זה גופו של הפליט, החוצה גבולות ומערער בנוכחותו על הקשר הסימבולי הישיר בין האזרח לטריטוריה שבה הוא חי, מוצג כעובר התעללות בשלבי ההגירה השונים. סבלו מודגש החל בכפיית השירות הצבאי באריתריאה או רצח העם בסודן, דרך התעללותם המרומזת של מבריחי הפליטים בסיני, ועד היחס המחפיר שהוא זוכה לו בהגיעו, מרוט ובאפיסת כוחות, אל גבול ישראל-מצרים.

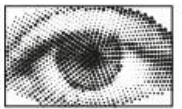
מתקן "חולות" כשלעצמו, המקום שבו נמצאים הדוברים בעת הקלטתם, כמעט אינו מיוצג כמקום פיזי. בעוד זהותם של המרואיינים **בחולות** מעוצבת מתוך האירועים שהם מתארים מעברם, נמנעו יוצרי הסרט מלדון באופן ישיר במצבם הנוכחי, ככלואים מוגבלים בתנועתם. אנו כצופים זוכים רק לשתי רמיזות לכך שמדובר בכלא לכל דבר, ועובדת כליאתם רק נרמזת, כמו



בסגירתו של בן-דמותו של יונתן בתוך כיס התרמיל של חייל ישראלי, או דימוי ישראל כגן עדן מדומיין שמתגשם כמחנה צבאי סגור. ובכל זאת, מעל סיפוריהם של הפליטים מרחפת עננת המקום שבו הם נמצאים עכשיו, "הסימנים המאמתים" המוגדרים לנו בשם הסרט, ובכותרת הפתיחה המצהירה על מקור הראיונות שמהווים בסיס לדימויים. מתקן "חולות", הנמצא במקום מרוחק ומנותק מכל יישוב, ושקיבל את שמו הגנרי מתוך התצורה הגאוגרפית שבה הוא נמצא, נוכח בסרט ומעוגן בתודעה בכל עת, גם אם רק באופן עקיף. בכך הפרויקט מאגד את הסיפורים השונים יחד ומנכיח בו-זמנית שני זמנים ומקומות. האחד הוא המקום שעליו מספר כל אחד מהדוברים בזמן עבר והמתגשם לנגד עינינו באמצעות האנימציה, בין שזו אריתריאה או סודן, קהיר או גבול ישראל-מצרים (שני הסרטונים האחרונים, הממוקמים בחולות), אינם מספרים את חוויית הכליאה בו או מראים אותה). השני הוא הנכחתו כמקום פיזי בעל מיקום גאוגרפי ספציפי שבו הם נמצאים בהווה של זמן ההקלטה, והנוכח לאורך רוב הסרט דרך קולם בלבד.

גישה זו שונה מאוד מסרט אנימציה דוקומנטרי אחר שנושאו כליאת פליטים במתקן שהייה. **It's Like That** (אוסטרליה, 2002)ⁱⁱⁱ מבוסס על שלושה קטעי ראיונות טלפוניים שנעשו עם ילדים הכלואים במתקן כליאה אוסטרלי למהגרים בלתי חוקיים. בניגוד ל**חולות**, האנימציה המלווה את קולם של הילדים נעה בין ייצוג פרשני של תנאי כליאתם לחיקוי קונוונציוני "הראש המדבר" הנפוץ בראיון דוקומנטרי, ובו דמותם המונפשת כבובות-סרוגות בצורת גוזלי ציפורים נודדות, נראות כמספרות את סיפורן בגוף ראשון. בכך שוב מתבטא כוחה של האנימציה הדוקומנטרית בייצוג הבלתי ניתן להצגה, במקרה זה לא רק עקב חוסר האפשרות לצלם במתקן השהייה, אלא גם ביכולתה ליצור הבניה של הילדים כסובייקטים מובחנים תוך שמירה על פרטיותם. נוסף על כך, חומות וסורגי המחנה שכלואים בו הילדים מהווים דימוי כוחני מרכזי המעומת לכל אורכו עם דמותם הגלמודה של הילדים-גוזלים, ומייצרים עמדה ברורה ביחס לקושי היומיומי שחווים הפליטים עקב כליאתם. ב**חולות** לעומת זאת, הבחירה להימנע מקטעי ראיונות המתארים את שגרת חייהם של מבקשי המקלט הובילה להיעדר כל אזכור ישיר להווה המתמשך שהם לכודים בו, נטולי חופש תנועה, בחירה וזכות בסיסית לנהל את חייהם. הוויה זו מקבלת רק ביטוי מרומז באמצעות מוטיב החול החוזר בדרכים שונות, והמסמן את ההווה שבו הם חיים כמלא בימי חול דומים אחד למשנהו, ללא עתיד נראה לעין שהם יכולים לצפות לו, כמו גם את הנוף המקיף אותם כחסר ייחוד, צהוב וחולי.

נוכחותו הגורפת של החול משתקפת גם בקטעים השונים, ובצבעוניות הניגודית של השחור הדומיננטי על רקע הצהוב-בהיר החזק שמאפיין את רובם, ובולט בהיעדרו בסרט השני, שבו נזכר הדובר בארץ מולדתו, חבל הנובה בסודן, "המקום הכי ירוק". אולם החול בסרט משמש לא רק לציון מרחב גאוגרפי כי אם גם כמטפורה למצבם הלימינלי של מבקשי המקלט. כחולות נודדים, אלו שנאלצו לברוח מביתם הפכו לחסרי הגנה, ואנוסים מאותו הרגע לנדוד ממקום למקום בעודם תלויים בכיוון הרוחות הפוליטי. בסרטון האחרון מומחשת מטפורה זו באופן ישיר, כאשר זיכרונותיו ומחשבותיו של הדובר אווט אסנבר מעוצבים ומקבלים צורה תוך שימוש בגרפיקי חול. בקול שקט ובעברית שבורה הוא מגולל את סיפורו המצמרר על גירושה של אשתו, מותה, דאגתו העצומה לבנו ותחושת האחריות הכבדה המלווה אותו. "פה... בעלה, אני בעלה", הוא אומר בקולו הכואב בעת שמופיעה דמותו העשויה חול, ומרכזת בדימוי חזק אחד את מורכבות זהותו

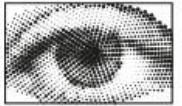


כסובייקט, כאיש משפחה הקרוע מגעגועים, דאגה ואשמה, וכפליט הרוצה כנגד כל הסיכויים לקחת את גורלו בידיו. הוא איש החול שנע בין מציאות לחלום, אשר ספק נמצא שם ("פה"), ומחר יתנדף משם ("מפה"), הכלוא במקום אחד אך חוצה בדמיונו מרחקים וגבולות, ויחד עמו גם בנו שעתידו מעורפל ותלוי בכוחות חזקים ממנו.

השימוש בדימוי החול יוצר אנלוגיה בין הכוחות השולטים בגורלם של הפליטים לכוחות טבע, המסיטים אותם ממקום למקום. תחושה זו מובעת במפורש בסרטון הרביעי, שם חוסר האונים של הפליטים מקבל משמעות ליטרלית, כאשר בן-דמותו של יונתן הדובר נחבט מצד לצד ככדור במשחק פינג-פונג אכזרי וחסר תכלית בין הישראלים והמצרים משני עברי הגבול. החומריות הרכה של הפלסטלינה מדגישה את עקבות הפגיעה בגופו הנשרך והנמעך, על ידי החיילים המשחקים בו באדישות משני הצדדים. גם בסרטון השלישי נוצרת אנלוגיה בין הסכנה הפיזית שבה נתון מבקש המקלט, שנובעת מיחסי הכוחות הפוליטיים, לעולם המדברי הנסדק, מתפרק ומתהפך עליו בדרכו למקום שבו ירגיש בטוח. בניגוד ל-**It's Like That**, המדגיש את מצוקת הילדים הכלואים כציפורים שנדידתם נמנעת מהם ומבקר בכך את מוסד ההגירה האוסטרלי, בחולות אין כמעט ביקורת כלפי הממסד. במקום זאת ההתמקדות היא בתלאות הפליטים ובחווית הנדידה, אשר חוסר השייכות, חוסר הביטחון וחוסר הוודאות הכרוכים בהן הופכים לעניין המרכזי. הפסקול והאנימציה מתקפים זה את זה בהתמקדותם בהמחשת הסבל, ודווקא בכך פותחים אפשרות לשיח פוליטי שמתבסס על מודעות מוגברת לצדקת בקשתם למקלט מדיני.

הפליט, אומר ג'ורג'יו אגמבן, מייצג מרכיב המערער על סדר המדינה-לאום, בעיקר משום שנוכחותו שוברת את הזיהוי שבין האנושי לאזרחי ובין ילידיות ולאומיות, ומנכיח את אשליית ההבניה של הקשר הטבעי שבין ריבונות לאזרחות (Agamben 2000, 21-22). באופן דומה, האנימציה הדוקומנטרית מציבה קושי בפני שיח הקולנוע הדוקומנטרי, מתוך הערעור שהיא מציעה על הנחת הקשר הישיר אל המציאות שמיחסת לסרט הדוקומנטרי. על כן לא בכדי רבים מהטקסטים העוסקים באנימציה דוקומנטרית עוסקים באיתור האלמנט האינדקסיקלי החמקמק שיאפשר להגדיר סרטים אלה כדוקומנטריים. בכך מתחבר העיסוק בפליטים כבעיה למדינת הלאום, אל ההמשגה של האנימציה כ"בעיה" תאורטית (Herhuth 2016, 7). המשגה זו מקבלת ביטוי כפול ומחוזק באנימציה הדוקומנטרית, שמערערת ומסבכת הן את שיח הקולנוע הדוקומנטרי והן את שיח האנימציה עצמו.

סרטוני פרויקט **חולות** מדגימים כיצד האנימציה הדוקומנטרית, כז'אנר חוצה גבולות שהגדרתו מעורפלת ושנויה במחלוקת, מאתגרת את הקטגוריות הקיימות ומאפשרת את חשיבתן מחדש, כשם שהנכחת הפליטים כסובייקטים סודקת את הקשר שבין טריטוריה לאזרחות ומסמנת דרכים שבהן ניתן לחשוב מחדש את סיפוריהם. כוחה בייצוג הזיכרון וההוויה של מבקשי המקלט מתבטא בהתערבות הכפולה שהיא מייצרת, שבה מונכחים סיפוריהם במרחב הפוליטי הישראלי שנשלט לרוב על ידי שיח שמתעלם מהרקע להגעתם, דרך חוויית הפגישה וההתמודדות עם הנושא מצד הסטודנטים הישראלים. אם, כפי שטוען רנסייר, האמנות יכולה לעצב מחדש את מה שניתן לחשוב עליו, ולהראותו באופן אחר מזה המוכתב לו במסגרת יחסי הכוח המקובלים, הרי התיווך המונפש בפרויקט **חולות** מאפשר לנו לראות את מה שלרוב ממודר בשיח הישראלי. מגוון הקולות



של הדוברים ונקודות המבט של האנימטורים חושפים את המורכבות הרגשית, הטרגדיה והסבל האישי הכרוכים בפליטות, ומכניסים את סיפורי הימלטותם של מבקשי המקלט אל התודעה, ואל השיח הפוליטי הדן בהם.

ⁱ <http://www.ips.gov.il/Web/He/Prisons/Districts/South/Holot/Default.aspx>

ⁱⁱ <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4745946,00.html>

ⁱⁱⁱ <https://vimeo.com/89827782>

ביבליוגרפיה

Agamben, Giorgio. *Means Without End: Notes on Politics*. MN: University of Minnesota Press, 2000.

Baumbach, Nico. "Jacques Rancière and the Fictional Capacity of Documentary." *New Review of Film and Television Studies* 8.1 (2010): 57-72.

Ehrlich, Nea. "Animated Documentaries: Aesthetics, Politics and Viewer Engagement." *Pervasive Animation*, edited by Karen Beckman, 248-271. London: Routledge, 2013.

Herhuth, Eric. "The Politics of Animation and the Animation of Politics." *Animation* 11.1 (2016): 4-22.

Rancière, Jacques. *Film Fables*. Oxford: Berg Publishers, 2006.

Roe, Annabelle Honess. "Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary." *Animation* 6, No. 3 (2011): 215-230.