

אוגוסט 2017

למה פנומנולוגיה? או: מה בין הצופה והדמות בסרט דוקומנטרי  
 ד"ר ארנה רביב

"המונח דוקומנטרי מסמן יותר מאובייקט קולנועי [...]"

הוא מסמן יחס סובייקטיבי מיוחד לטקסט קולנועי (או טל-ויזואלי).

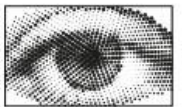
במילים אחרות, דוקומנטרי הוא פחות דבר ויותר חוויה.<sup>1</sup> (וויאן סובצ'ק)

כיצד אפשר להסביר את האופן שבו אנחנו נקשרים לדמויות בסרט דוקומנטרי? במה שונה היחס שלנו לדמויות בסרט דוקומנטרי מזה בסרט עלילתי? כיצד אפשר להבין יחס זה במונחים של חווית של צפייה דוקומנטרית? במאמרי אני מבקשת לענות על שאלות אלו באמצעות מחשבה פילוסופית שפחות מוכרת לשיח הקולנועי – הפנומנולוגיה. אתן רקע היסטורי שיסביר מדוע המחשבה הזו כמעט לא נוכחת בתאוריה של הקולנוע, מדוע היא רלוונטית ומה היא יכולה לתרום להבנה שלנו את היחס שאנחנו מפתחים אל הדמויות במהלך החוויה של הצפייה בקולנוע דוקומנטרי. אעשה זאת באמצעות דיון במאמר "לעבר פנומנולוגיה של חוויה של סרטים לא עלילתיים": "Towards a Phenomenology of Nonfictional Film Experience" של וויאן סובצ'ק (Vivian Sobchack), אחת מההוגות פורצות הדרך של המחשבה הפנומנולוגית בקולנוע.<sup>2</sup> במאמרה חוזרת סובצ'ק לספר קטן<sup>3</sup> שלא זכה להכרה ואף לא תורגם לאנגלית, מאת פסיכולוג בלגי בשם ז'אן-פייר מונייר (Jean-Pierre Meunier). בספר מסביר מונייר מזווית פנומנולוגית את ההבדל בין הזדהות עם דמות בסרט עלילתי, בסרט ביתי (home movie) ובסרט עלילתי. לסיום אסביר את האופן שבו אני רואה הבדל זה וכיצד לדעתי יש להבין את החוויה של הצופה במפגש עם הדמות הדוקומנטרית. המאמר יעסוק בכמה מושגים עקרוניים למחשבה הפנומנולוגית על חוויית הצפייה בסרטים דוקומנטריים: הזדהות, התכוונות, ממשי ונעדר.

<sup>1</sup> כל הציטוטים מתורגמות מאנגלית מהטקסט של סובצ'ק.

<sup>2</sup> Vivian Sobchack (1999) "Toward a Phenomenology of Non-Fictional Film Experience" in *Collecting Visible Evidence* (1999), ed. Michael Renov and Jane Gaines, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, 241-254.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Meunier, *Les Structures de l'expérience filmique: L'Identification filmique* (Louvain: Libr. Universitaire, 1969).

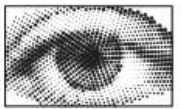


## רקע היסטורי

מהי פנומנולוגיה? הפנומנולוגיה היא זרם מחשבה שצמח בתחילת המאה ה-20 מתוך המחלוקת הפילוסופית בין שתי גישות ששלטו במחשבה הפילוסופית לפניו: האמפיריציזם והרציונליזם. אמפיריציזם (empiricism) היא מחשבה שדוגלת בכך שהכרה היא בלתי אפשרית ללא ניסיון חושי. כלומר גישה אמפיריציסטית לא תקבל ידע שהוא א-פריורי (קודם) לחושים או ידע של אמיתות הכרחיות או של עקרונות כלליים שהאמיתות והוודאות שלהם מושגת רק על ידי ההיגיון. על פי המחשבה האמפיריציסטית כל המושגים שלנו הם בהכרח תלויים בניסיון. הוגים מרכזיים ששייכים לזרם זה של מחשבה הם ג'ון לוק, ג'ורג' ברקלי ודייוויד יום. הבעיה במחשבה כזו היא שהיא איננה מסוגלת להסביר את הארגון של הידע בתודעה על ידי קטגוריות (סיבתיות, חלל, זמן) או להסביר ידע שהוא א-פריורי (קודם) לניסיון כמו מתמטיקה או לוגיקה. בעיה נוספת שקשורה למחשבה אמפיריציסטית היא שממנה הדרך לספקנות היא קצרה מאוד. אם הכל תלוי ניסיון, האם נוכל לדבר על אתיקה כמערכת עקרונות שנמצאת מעל מקרה ספציפי זה או אחר? או שאלה אחרת הרלוונטית מאוד היום: מה קורה למושג האמת אם הכל תלוי ניסיון? האם נקבל את העובדה שהאמת משתנה בהתאם לנסיבות? תלוי את מי שואלים כמובן.

מנגד נמצאת המחשבה הרציונליסטית. הרציונליזם (rationalism) מניח כי התודעה אפריורית – קודמת – להתנסות החושית. העדפת ההיגיון על פני ההתנסות החושית ברכישת ידע על העולם הייתה מרכזית לאפלטון. בפילוסופיה המודרנית של המאה ה-17 היא התבטאה בתפיסה של דקארט, לייבניץ ושפינוזה. במאה ה-20 היא קשורה בתפיסה שאנחנו נולדים עם קטגוריות שקובעות את מבנה השפה שלנו. הבעיה בתפיסה הזו היא שאם הכל בראש שלנו, כיצד נדע שאנחנו לא לבד? או מזוויית אחרת, כיצד נדע שהחוויות שלנו הן לא תוצר של המוח הקודח שלנו, של ההורמונים והכימיקלים שזורמים בנו, ולא של העולם והאופן שבו אנחנו חווים אותו? סרטים כמו **מטריקס** (1999) או **התחלה** (2010) נותנים ביטוי למחשבה כזו.

מתוך המחלוקת הזו צומחת הפנומנולוגיה. פנומנולוגיה – פנומנון – מהמילה היוונית "להופיע", "מה שמראה את עצמו". אבי הפנומנולוגיה היה הפילוסוף היהודי-גרמני אדמונד הוסרל. לדידו של הוסרל כל ידע על העולם מגיע דרך הניסיון, אבל לא באופן קודם או נפרד מהתודעה אלא כיחס מתווך בין התודעה והתופעה. כלומר אין הפרדה בין התופעה לבין ההופעה שלה בפני התודעה. התודעה איננה ריקה מצד אחד

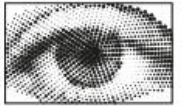


ואיננה הכל מהצד השני, אלא התודעה היא תמיד על אודות דבר מה בעולם, מה שהוסרל מכנה אינטנציונליות – התכוונות (Intentionality). במילים אחרות, לתפיסתו של הוסרל יש התאמה בין הניתנות של העולם אלינו (התגלות העולם בפנינו דרך החושים והתודעה) לבין אופני התכוונות התודעה שלנו אליו. בעקבות הוסרל מתפתחת במאה ה-20 המחשבה הפנומנולוגית בווריאציות שונות על ידי הוגים רבים, ביניהם מרטין היידגר, מוריס מרלו-פונטי וז'אן-פול סארטר. המשותף לכל הוגים אלו הוא שהניתוח הפילוסופי שלהם שם את הדגש בחוויה (experience). אחת הביקורות של היידגר למשל כלפי המחשבה הפילוסופית הרציונלית היא שמחשבה זו "שכחה" את שאלת הקיום האנושי, והפכה להיות מנותקת מהאופן שבו אנחנו חווים את העולם. הפנומנולוגיה קוראת לחזור אל הדברים עצמם, אל האופן שבו משמעות מופיעה בפנינו, ואיך היא נחווית על ידינו. ומכיוון שאחד החושים המרכזיים שמעורבים באופן שבו דברים מופיעים בפנינו הוא ראייה, דגש מרכזי בפנומנולוגיה מושם בקשר שבין ראייה ומשמעות, ולכן הפנומנולוגיה רלוונטית מאוד לקולנוע.

ההוגים הפנומנולוגיים המרכזיים שהתייחסו לקולנוע היו סארטר, מרלו-פונטי ומייקל דורפן. בעקבותיהם, התחילו בין השנים 1946–1955 מספר גדול של מבקרי קולנוע, ביניהם אנדרה באזן או אמדה אייפרה (Amédée Ayfre), לחשוב על קולנוע ממה שאפשר לראות כזווית פנומנולוגית. בשנים אלו נראה כאילו הולכת ומתפתחת תאוריה קולנועית פנומנולוגית. אבל מכיוון שבאותן שנים לא היו לימודי קולנוע מסודרים, וכשאלו התחילו בשנות ה-60 באוניברסיטאות בצרפת ובאמריקה ההוגים שהוזכרו כבר לא היו בין החיים, התאוריות ששלטו בלימודי הקולנוע היו תאוריות פילוסופיות שהיו מקובלות באותן שנים, כאלה שניסו להסביר את הקולנוע באמצעות תאוריה אחת גדולה, כמו למשל תאוריה מרקסיסטית, תאוריה פסיכואנליטית או תאוריות סמיוטיות (של שפה). כך נשכחה המסורת הפנומנולוגית וכמעט נעלמה מהשיח הקולנועי.

בשנות ה-90 של המאה הקודמת נכתבו שני ספרים שבוחנים את הקולנוע מנקודת מבט פנומנולוגית: זה של אלן קסבייה (Allan Casebier), שכתב ספר שמושפע מאוד מהוסרל,<sup>4</sup> וזה של ויויאן סובצ'ק,

<sup>4</sup> Casebier, Allan. *Film and phenomenology: toward a realist theory of cinematic representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

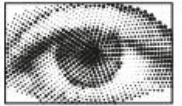


שכתבה ספר על קולנוע שהושפע ממרלו-פונטי.<sup>5</sup> בזכותם חזרה הפנומנולוגיה למלא תפקיד משמעותי בתאוריה הקולנועית אצל פילוסופים שמתעניינים בקולנוע.

מה מאפשרת לנו בחינה פנומנולוגית של קולנוע שתאוריות אחרות ששלטו בשיח הקולנועי לא מאפשרות? באיזה אופן רלוונטי הדיון הפנומנולוגי לקולנוע דוקומנטרי? אחת הדרכים לענות על שאלות אלו היא באמצעות בחינה של מרכיב מאוד חשוב ובסיסי לחוויית הצפייה הקולנועית: ההזדהות.

מי שמתמודדת עם שאלת ההזדהות בז'אנרים קולנועיים שונים מזווית פנומנולוגית, תוך התמקדות בהזדהות בסרטים דוקומנטריים, היא סובצ'ק, במאמר שנקרא: *Towards a Phenomenology of Nonfictional Film Experience*. חשוב רק לציין שכשסובצ'ק מדברת על הזדהות היא איננה מתכוונת לשימוש היומיומי של המושג, קרי ליכולת שלנו לפתח רגש כלפי מישהו אחר, להבין את צרכיו או אפילו להרגיש כלפיו כי מה שעובר עליו כאילו עבר עלינו. סובצ'ק דנה במונח הזדהות כמה שמאפשר את התגובה הרגשית שלנו כלפי מישהו שהוא לא רק אחר מאתנו אלא מופיע כדימוי על המסך. כלומר היא בוחנת את התנאים המוקדמים שבכלל מאפשרים לצופה לקיים יחס כלפי הדמות שהוא רואה על המסך, ושואלת מה מאפשר לנו להיקשר לדמות, מה אנחנו צריכים לדעת או לא לדעת עליה, ובאיזה אופן מה שאנחנו יודעים על הדמות משפיע על אופן ההיקשרות אליה. סובצ'ק מראה שהיחס של הצופה לדמות הקולנועית מושפע בראש ובראשונה מהאופן שבו הצופה תופס או מניח את המעמד של הדמות (פיקטיבי או אמיתי) וסוג הידע שיש לו עליה (מכיר מקרוב או בעיקר בזכות האינפורמציה שהוא מקבל תוך כדי הצפייה בסרט). לכן, היא טוענת, מה שקובע את היחס אל הדמויות הוא הז'אנר הספציפי של הסרט. במובן זה המעמד וההופעה של הדמות הקולנועית בסרט דוקומנטרי שונים מאלה של הדמות בסרט עלילתי או בסרט ביתי, ולכן יש להקדיש לשאלת היחס של הצופה לדמות הדוקומנטרית דיון נפרד. מצד שני, סובצ'ק מראה כיצד סוגים שונים של דימויים באותו סרט בז'אנר מסוים מאפשרים לנו סוגי היקשרויות שונים, ולכן בכל מה שקשור לתנאים שמכוננים את התגובות הרגשיות של הצופה לדמות הקולנועית, ההבחנות בין הז'אנרים השונים מיטשטשות.

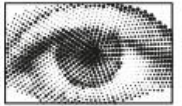
<sup>5</sup> Sobchack, Vivian *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.



## הזדהות והחוויה הדוקומנטרית

על פי סובצ'ק, בדרך כלל "מעריך התנאים המספיקים שמכוננים את מה שאכנה כאן 'התודעה הדוקומנטרית', והמבנה של ההבדלים הנתפסים שאנחנו חווים בהיקשרות שלנו עם הדימוי הקולנועי כשאנחנו רואים [סרט] דוקומנטרי, טושטשו על ידי התאוריה הבסיסית של הזדהות קולנועית, שהתבססה על תאוריה לאקאניאנית". סובצ'ק טוענת שהשיח התאורטי הקולנועי לא הבדיל ברוב המקרים בין סוגים שונים של היקשרות אל הדימוי הקולנועי שמעוררים ז'אנרים קולנועיים שונים, והכפיף את כל ההסבר על התנאים שמכוננים ומאפשרים את האופן שבו אנחנו תופסים את הדימויים הקולנועיים והתגובות הרגשניות שלנו אליהם להסבר אחד. תאוריות אלו נשענו בדרך כלל על מודלים פסיכואנליטיים של הזדהות ובייחוד על התאוריה של ז'אק לאקאן. תאוריות אלו מוגבלות ביכולת שלהן להסביר את הייחוד של החוויה הקולנועית משום שבבסיסן הן נשענות על הסבר שרואה בצופה כמחליף או מבלבל בין המציאות לדימוי שמייצג אותה ובין מה שאיננו אמיתי למה שנעדר. או במילים אחרות, הצופה חווה את המתרחש על המסך כאילו קרה באמת מול עיניו ושוכח שמדובר בסך הכל בדימוי. תאוריות אלו אינן מבחינות בין הז'אנרים הקולנועיים השונים, ולכן לא רק שלא מספקת הסבר שלם לחוויה הקולנועית, אלא גם ההסבר שהן מציעות הוא כזה שאינו מביא בחשבון את היחס השונה למציאות שיש בין הסוגים השונים של הדימויים קולנועיים, העלילתי והדוקומנטרי, ואת המשמעות השונה של ההופעה של כל אחד מהם. המודל הפנומנולוגי שסובצ'ק מבקשת להציע כאלטרנטיבה הוא כזה ש"אינו מציב מבנה אחד כללי של הזדהות עם הדימוי הקולנועי, אלא מבחין בין אופני צפייה סובייקטיביים שונים שמכוננים את האובייקט הקולנועי כמו שהוא". הטענה אם כך שסובצ'ק מציבה היא שמעבר להגדרה או מאפיינים של סוג מסוים של ז'אנר קולנועי, ההבדל בין סרט דוקומנטרי לעלילתי קשור לחוויית הצפייה הספציפית של צופה או צופה מסוימים מול מה שהם רואים על המסך.

אחד הדברים החשובים שהמודל הפנומנולוגי מציע הוא האופן שבו הוא "חושף יותר מאשר מניח את 'הטעינה של המציאות', שהיא כל כך מרכזית לחוויה של קולנוע דוקומנטרי". כלומר, כדי להבין את המשמעות שיש לחוויה של צפייה בסרט דוקומנטרי, יש לחשוף איזו חשיבות יש לעובדה שהצופה חווה את הדימוי כמייצג אירוע שקרה באמת. במילים אחרות, אם אני צופה בסרט ולא יודעת שאני צופה בסרט דוקומנטרי, חוויית הצפייה שלי תהיה שונה לגמרי מאשר אם צפיתי בסרט בידעה שהוא דוקומנטרי.

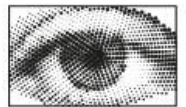


הסרט כמובן לא השתנה, לא ההגדרות שלו, ובכל זאת מדובר מבחינתי, הצופה בו, בשתי חוויות שונות. לכן למשל אפשר להסביר את התרעומת הגדולה שהייתה כלפי הסרט פורד טרנזיט של הבמאי האני אבו אסעד (2003) כשהתברר שחלק מהסצנות בו היו מבויומות. התרעומת הייתה משום שמבחינת הצופה, החוויה של צפייה בסרט שאתה יודע שהוא מבוים (ב"מבוים" הכוונה לסרט שבנוי על סצנות מבויומות, עם שחקנים וטקסטים כתובים מראש) שונה לגמרי מזו של סרט שאתה מחשיב כדוקומנטרי (בלי להיכנס לשאלת הבימוי בסרטים כאלה ולגבולות הז'אנר), ולכן הצופה הרגיש מרומה.

כדי להבין את חוויית הצפייה בסרט דוקומנטרי, יש צורך אם כך בהסבר שייתן את הדעת על האופן הספציפי שבו נחוה הדימוי הדוקומנטרי ועל ההבדל בין חוויה זו לסיטואציות צפייה בז'אנרים קולנועיים אחרים. המודל הפנומנולוגי שסובצ'ק מציגה במאמר הוא כזה שנותן ביטוי למגוון ולהבדל בין חוויות התפיסה בז'אנרים קולנועיים שונים, ולכן מתאים יותר לתאר את החוויה של צפייה בסרט דוקומנטרי. סובצ'ק חוזרת אל הספר שפרסם מונייר ב-1969. לטענתה הטקסט של מונייר רלוונטי לדיון משום ש"מונייר פונה באופן מפורש לאופן ההתקשרות שלנו עם סרטים דוקומנטריים, מבחין אותו מסרטים ביתיים, ומציב אותו בין סרטים ביתיים לסרטים עלילתיים".<sup>6</sup> מה שחשוב בהקשר הזה הוא לא כל כך ההבחנות עצמן בין שלושת סוגי הז'אנרים, שהשתנו כמובן במשך השנים, אלא העובדה שההבחנה הזו מראה כיצד ניתוח פנומנולוגי נותן ביטוי לסוגים שונים של צפייה בסרטים.

נקודת המוצא של מונייר היא שאכן ה"דבר" שתופס הצופה בקולנוע הוא דימוי ולא הדבר עצמו (האובייקט או האדם כפי שהוא מופיע לפנינו במציאות), אבל, בניגוד לתאוריות פסיכואנליטיות, העובדה שהדבר נעדר מהמסך אינה הופכת אותו באופן אוטומטי ללא אמיתי. המרכיב הלא אמיתי (וגם כאן יש להבחין בין לא אמיתי במשמעות של דמיוני או של לא מציאותי) הוא יותר דומיננטי בסרטים עלילתיים ופחות בסרטים דוקומנטריים או ביתיים, ולכן חוויית התפיסה שלהם על ידי הצופה שונה. נקודה נוספת חשובה לתאוריה של מונייר, כפי שמסבירה סובצ'ק, היא ש"ההיעדר הזה, שאופייני לכל סוגי החוויה הקולנועית, 'מותאם' תמיד על ידינו בהתאם לידע התרבותי והאישי שלנו על המצב הקיומי של האובייקט כפי שהוא מתייחס לזה שלנו". כלומר תפיסה קולנועית אף פעם איננה "ריקה". התפיסה שלנו את הדימוי הקולנועי תמיד מעוצבת על ידי הידע שלנו על האובייקט והיחס שלו אלינו. לכן היחס שלנו לדימוי שקיים

<sup>6</sup> סרטים ביתיים בצרפתית נקראים "סרטי מזכרת" film souvenir, שבהמשך יובן מדוע שמם הצרפתי הולם אותם יותר מזה האנגלי, home movies.



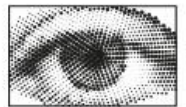
במציאות, כמו כלב, שונה מהיחס שלנו לדימוי שלא קיים במציאות, כמו דרקון. מעבר לכך, סובצ'ק מבהירה, "אם הדימוי של הכלב הוא של הכלב שלי, אני לא אתייחס אליו באותו אופן כמו אל הדימוי של 'לאסי', כלב שהשתובבתי איתו רק באופן קולנועי בסרט עלילתי, או באותו אופן שאני אתקשר ל'פלה' או 'צ'קרס', שראיתי שרועים למרגלותיו של נשיא עבר של ארצות הברית [ג'ון פ' קנדי, א"ר] ביומני חדשות [כמו אלו שהיה נהוג להקרין בקולנוע, א"ר]". היחס שלנו לדימוי של מה שמוכר לנו באופן אישי אינו דומה ליחס שלנו לדימוי שקיים מבחינתנו רק בסרט עלילתי, או לכזה שאנחנו תופסים ככזה שיש לו קיום אמיתי אבל הוא מוכר לנו רק מתוך הצפייה בסרט דוקומנטרי. "אני מכירה את הכלב שלי בסרט הביתי, אני מכירה את הכלב פלה כיצור שקיים בסרט דוקומנטרי, אבל אני מכירה את הדמות של לאסי רק מהנוכחות שלה בעלילה על המסך". מכאן ש"בתודעה של סרט עלילתי, הדימוי הקולנועי נתפס כלא אמיתי" (כמו במקרה של לאסי) או 'מדומיין' (כמו במקרה של דימוי של דרקון), יותר מאשר 'נעדר', כזה שנמצא 'אי שם'".

בסרט ביתי אנחנו חווים דימויים קולנועיים ככאלה שמוכרים לנו ושקיימים או היו קיימים בעבר לא רק על המסך אלא גם במציאות. בסרט עלילתי הדמות איננה מוכרת לנו ומבחינתנו איננה קיימת מחוץ לסרט, וההיקשרות שלנו אל הדמות מושפעת משני תנאים אלה. לכן הצופה תלוי לחלוטין באינפורמציה שהסרט מספק לו על הדמויות, ונוטה יותר להשהות את יחסו לשאלת הקיום האמיתי שלהן, מאשר להתייחס אליה במפורש.

בין שתי החוויות, זו העלילתית וזו הביתית, ממוקמת חוויית הצפייה בסרט דוקומנטרי, "שמצריכה לא רק את הידע התרבותי והקיומי שלנו אלא גם חוסר חלקי בידע הזה, חוסר שמעצב את ההזדהות שלנו עם הדימוי". בצפייה בסרט דוקומנטרי שבו מופיעה דמות ציבורית מוכרת, כמו למשל בסרטו של ארוז לאופר **רבין במילותיו שלו (2015)**.

דוגמה נוספת לאופן שבו חוויית הצפייה שלנו בסרט דוקומנטרי מערבת ידע על הדמות ובאותה עת גם חוסר ידע עליה, אפשר למצוא סרטו של יריב מזור **בן גוריון, אפילוג (2016)**.

בשני הסרטים אנחנו חווים את דמותם של רבין או של בן גוריון ככזו שיש לנו איזה שהוא ידע תרבותי מוקדם עליה, שמאפשר להיבטים של הקיום שלה בעבר (או בהווה, במקרה של דמויות מוכרות שעדיין

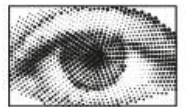


חיות) להופיע לפנינו כמוכרים לנו. אבל, טוענת סובצ'ק, הופעה זו תמיד תהיה מאופיינת במקביל גם בחוסר הידע האישי שלנו עליה, כלומר, מהעובדה שאספקטים שונים של הקיום שלה אינם ידועים לנו. ההבחנות האלו אינן לגמרי חדות. ראשית, בסרט עלילתי ישנם הרבה מאוד מרכיבים מציאותיים, כמו מכוניות, עצים, בעלי חיים וכדומה שמוכרים לצופה מעולמו הפרטי ונחווים על ידו בדומה לאופן שבו הוא חווה את הסביבה בסרט ביתי, ולכן הם אינם מעוררים או דורשים את תשומת הלב שלו. שנית, כמו שמסבירה סובצ'ק, לעיתים קרובות ישנה חדירה של אלמנטים דוקומנטריים לתוך הסרט העלילתי. כך למשל במקרה של מות חיה בסרט עלילתי, שנתפס על ידי הצופה כאילו קרה באמת (ארנב שנדרס). במקרה כזה טוענת סובצ'ק, "הידע החוץ-טקסטואלי של הצופה מציב באופן פתאומי את הקיום של הארנב מחוץ לפריים העלילתי", בתוך החלל הדוקומנטרי של 'אי שם', שבו הוא חי חיים של ארנב. או כשתשומת הלב שלנו הצופים מופנית מהסרט עצמו אל פרטים שאינם שייכים לעלילה, כמו למשל: מה באמת מרגישים השחקנים בזמן נשיקה? האם הקהל הרב ברחוב יודע שהוא משתתף בסרט? וכו'. במקרה כזה "הן [הדמויות של הסרט, א"ר] כבר לא נמצאות יותר בסטטוס 'כללי', אבל גם לא מוותרות על הידע הספציפי שהן מציעות לנו כדמויות פיקטיביות". תשומת לב לשאלות כאלה מסיתה את הצופה מקליטה של הסרט כסרט עלילתי ומפעילה תהליכים שמאפיינים יותר את הסרט הדוקומנטרי והביתי, משום שהן קשורות בידע שלו על העולם שמעבר לעולם הדמיוני של הסרט העלילתי: "לרגע, באמצע סרט עלילתי, אנחנו מוצאים את עצמנו במצב של תודעה דוקומנטרית".

המסקנה של מונייר, כפי שמנסחת אותה סובצ'ק, היא שחויית הצפייה בסרט והיחס של הצופה אל הדמויות בו אינה תלויה רק בסוג הסרט, אלא גם באופן שבו הצופה בוחר לצפות בו ובשאלה כיצד הסרט מתקשר למערך החוויות הפרטי שלו. כלומר, סרט יכול להיחווה על ידי צופים שונים כעלילתי, כדוקומנטרי או ביתי, ללא קשר הכרחי לז'אנר הספציפי שלו. "הידע הקיומי וסוגים של תשומת לב הם שמכוננים את ההזדהות הקולנועית עם ושל האובייקט הקולנועי".

הזדהות בסרט, על פי סובצ'ק, היא "התנהגות כללית ויחס קשוב אל המסך שמושפע מהידע האישי והתרבותי [של הצופה, א"ר]". בסרטים ביתיים חויית הצפייה מבוססת על זיכרון, ולכן ההזדהות היא לא עם הדמות על המסך אלא עם מה שנעדר מהמסך (דמות או אירוע). כלומר סרטים ביתיים מעוררים בצופה יחס שהוא מעבר להופעה שלהם על המסך, יחס שקשור יותר "בניסיון להזכיר ולהפעיל מחדש את



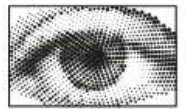


האדם או המאורע 'הממשי' ו'השלם' שהיה או ישנו במקום ובזמן אחר". ההתכוונות של הצופה בסרט ביתי היא פחות לעבר המסך ויותר למה שמעבר לו, לאותו אירוע שהיה במציאות ושרק חלקים ממנו הצופה רואה כרגע, לעבר הדמויות כפי שהיו אז וכו'. לכן הצופה חווה את הסרט כיחידות נפרדות ללא צורך לקשר ביניהן ביחסים של סיבה ותוצאה. בסרטים ביתיים אין "עבר" של הסרט או "עתיד" אלא אנחנו חווים כל אחת מהסצנות כהווה בלבד, שמצליח לשחזר באופן חלקי אירוע שהיה. המבנה הזה של יחס שבנוי על סצנות שנחווות כאן ועכשיו מסביר מדוע סרטים ביתיים אינם בנויים על נרטיב (שדורש השלכה של סצנות בסרט שקרו בעבר לעבר העתיד וקשירה שלהן במשמעות). סרטים ביתיים נוטים להראות את האירועים בסדר הזמני שקרו ללא קשר סיבתי ביניהם. החוויה של צפייה בסרטים אלו, יותר מאשר מציגה מחדש את האירוע, יוצרת תחושה חזקה של אובדן. הרצון העיקרי שלנו הצופים בהם הוא "להתחבר מחדש (כאן מהדהדת המילה לזכור – *remember* – להיות 'חבר מחדש') אל אירוע או אל אדם, או אל עצמנו בעבר". אבל אנחנו יודעים שזה בלתי אפשרי ולכן זה מוביל למה שמונייר מכנה "סימפטיה ריקה" או במילים אחרות נוסטלגיה, ולכן השם הצרפתי *film souvenir* – שמשמעותו סרטי זיכרון – מתאים יותר מאשר סרטים ביתיים.

מכאן, טוענת סובצ'ק, היחס שלנו למה שמופיע על המסך בסרטים ביתיים דומה יותר ליחס שלנו לצדפה שהבאנו מחופשה חלומית ביוון. זה יכול להסביר מדוע משעמם לעיתים קרובות לראות סרטים ביתיים של אחרים, שמתארים אירועים שלא חוונו בעצמנו. אנחנו לא מעורבים בפעילות של הזיכרות באירועים שהם מסמנים, ולא חווים את תחושת האובדן והנוסטלגיה. מה שקורה לנו בחוויית צפייה של סרטים ביתיים של אחרים, על פי סובצ'ק, הוא שאנחנו חווים אותם כסרטים דוקומנטריים לא מספקים.

כאן כמובן אפשר להתווכח עם סובצ'ק ולהגיד שסרטים ביתיים של אחרים יכולים בהחלט להיחוו על ידינו כז'אנר נוסף של קולנוע – קולנוע דוקומנטרי שבנוי רק מסרטים ביתיים. כך למשל סרטו של רן טל ילדי השמש, 2008, שמורכב כולו מקטעים שנלקחו מסרטים ביתיים שצולמו בקיבוצים.

דוגמה נוספת לטשטוש בהבחנה בין סרט ביתי לסרט דוקומנטרי היא סרטם אל אריק ברנשטיין ואליאב לילטי כך ראינו, (2012) שמורכב ממונטאז' של קטעים שנלקחו מסרטים ביתיים שצולמו על יד צלמים חובבים.

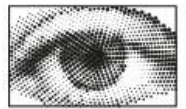


בשונה מסרטים ביתיים, החוויה המכוננת של צפייה בסרטים דוקומנטריים, על פי מונייר, היא של הבנה ולא של היזכרות. הצופה מעורב בתהליך למידה שמתקדם יחד עם הסרט. אבל מכיוון שסרט דוקומנטרי תמיד נתפס אצלנו בקונטקסט רחב וכללי יותר, ותמיד נסמך על הניסיון התרבותי שלנו, אנחנו לא תופסים אותו רק כמה שקרה שם לגיבורים ההם בזמן ההוא (כמו בסרט עלילתי), אלא, גם אם במידה פחותה יותר, אנחנו חווים אותו כמו בסרט ביתי, כמה שקרה במסגרת אירוע רחב יותר שהתרחש במציאות. מצד שני, בשונה מסרט ביתי, אנחנו לא תופסים את מה שקורה בסרט הדוקומנטרי כמה שאנחנו זוכרים באופן אישי (אף שכמובן זה יכול לקרות בנסיבות מאוד מסוימות). מכאן עולה כי מה שמהותי לחוויית הצפייה בסרטים דוקומנטריים הוא "שלא משנה עד כמה מי ומה שאנחנו רואים על המסך הם חלק מה'ממשי'... כל עוד אין לנו ניסיון קיומי של האנשים או המאורעות שאנחנו רואים על המסך, הידע הספציפי שלנו של אנשים ומאורעות אלו מתקבל בו-זמנית עם הצפייה בסרט". צופים שיראו למשל את סרטו הדוקומנטרי של יאיר קידר **שבעת הסלילים של יונה וולך** (2012) אמנם יחוו אותו כמה שקרה במציאות, אבל לא יפעילו תהליכי היזכרות (אלא אם הכירו את וולך באופן אישי) אלא תהליכי למידה, והידע שלהם על הדמויות ייבנה ויתקדם תוך כדי הצפייה בסרט.

צפייה בסרט דוקומנטרי מערבת שני סוגים של מצבי תודעה. ברמה מסוימת ההזדהות שלנו עם סרט דוקומנטרי מערבת 'תודעה אורכית' (longitudinal), מה שמונייר מייחס להתייחסות הראשונית שלנו ל-film souvenir, שבהם, כפי שמראה סובצ'ק, "ההתכוונות שלנו היא לא אל האובייקט הספציפי אלא למכלול כולו שהאדם או האירוע מעוררים"<sup>7</sup>. מעבר לזה, היא ממשיכה ואומרת, "בהינתן החוסר שלנו בניסיון אישי קודם בנושא הדוקומנטרי, ולכן בהתאם להישענות הרבה יותר שלנו על המסך על מנת לתפוס נתונים וידע, ההזדהות שלנו מערבת גם את מה שמונייר מכנה 'תודעה צידית' (lateral), שמכוננת את ההזדהות שלנו עם סרטים עלילתיים"<sup>8</sup>. אבל בשונה מסרט עלילתי, בצפייה בסרט דוקומנטרי הקשרים הזמניים שאנחנו יוצרים אינם מכוונים לעבר העתיד (למה שעתידי לקרות בסרט ועדיין איננו ידוע לנו) אלא דווקא אל העבר, לעבר המרחב התרבותי שאליו הדימויים מתקשרים אצלנו באמצעות התודעה

<sup>7</sup> תודעה אורכית הוא מצב שמאופיין בתשומת לב נמוכה לדימויים שמופיעים על המסך ובתודעה שמכוונת מעבר לדימויים עצמם (תודעה שבשיאה מאפיינת צפייה בסרט ביתי). אפשר לחשוב על תודעה זו כתודעה מרחבית משום שהיא פחות קשורה לזמניות של הסרט ויותר ליחסים שהמרחב שנוצר בו מקיים עם המרחב המציאותי.

<sup>8</sup> תודעה צידית מאפיינת צפייה בסרט עלילתי, שבה התודעה שלנו מבצעת תהליכי קשירה ונתינת משמעות על רצף הזמן שבו אנחנו חווים את הסרט מתחילתו לסופו, מהעבר של הסרט לעבר העתיד. במצב תודעה זה, שהוא יותר טמפורלי מרחבי, אנחנו יוצרים קשרים סיבתיים ותכליתיים בזמן הצפייה על מנת ליצור משמעות.

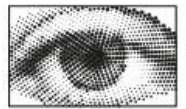


האורכית שלנו (זו שיותר מחוברת למרחב החברתי-תרבותי שאליו אנחנו קשורים). מכאן שבצפייה בסרט דוקומנטרי התודעה שלנו מכוננת באמצעות קשר מאוד ספציפי בין עבר להווה. זוהי פעילות שאיננה בהכרח פונה לעתיד, ולכן היא שונה מזו שמאפיינת צפייה הן בסרטים ביתיים והן בקולנוע עלילתי.

בתהליך הלמידה שמאפיין את הקשר שנוצר בסרט דוקומנטרי בין הצופה לדימוי, הצופה נשאר במידה רבה זר וחיצוני להתרחשויות. הזרות הזו קורית משום שכצופה אני משקיעה הרבה מאמץ בלמידה של הדמות (מה שאינני צריכה לעשות בצפייה בסרט ביתי), ומכיוון שהדימויים אינם חלק מהמרחב הפרטי שלי הם נקלטים אצלי כחיצוניים לו. מצד שני, בהתחשב בכך שמתחילת הסרט הצופה מתייחס לדימויים הדוקומנטריים גם כחלק מהעולם שלו, המעמד של הדימויים הוא לא לגמרי עצמאי והם עדיין נתפסים כמוכרים לי. מכאן שהדימויים הדוקומנטריים מתקשרים למרחב מיוחד, מרחב ביניים ביני לבין העולם המציאותי.

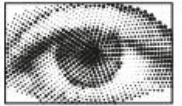
מה שחשוב לזכור, כותבת סובצ'ק, הוא שסרט דוקומנטרי "אינו אובייקט אלא יחס סובייקטיבי בין הצופה לבין האובייקט הקולנועי". לכן מי שקובע כיצד הוא יתנהג הוא המצב התודעתי של הצופה. מי אנחנו ומה הקשר שלנו לדימויים הקולנועיים יקבע אם נראה סרט עלילתי כדוקומנטרי או דוקומנטרי כעלילתי. אם למשל חסר לנו ידע תרבותי מסוים שכולל למשל קונוונציות סגנוניות של סרט דוקומנטרי, ואין לנו שום ניסיון אישי שקשור למה שאנחנו רואים על המסך, ולא יהיה שום קשר הכרחי בין מה שאנחנו נראה על המסך ובין העולם שלנו, כל האינפורמציה שתהיה לנו תגיע מהמסך, ולכן נחווה את הסרט כעלילתי. כך למשל אם אנחנו צופים בסרטו של נדב שירמן **מרגל השמפניה** (2007), ואין לנו שום רקע על התקופה או קשר אישי כלשהו לסיפור, ואנחנו גם לא מבינים בפרקטיקות של סרט דוקומנטרי, יכול להיות שהמצב התודעתי שלנו ותהליכי ההזדהות שלנו בסרט יהיו דומים יותר לצפייה בסרט עלילתי. לא תהיה לנו אפשרות לדעת אם הסיפור קרה באמת ואם הדמויות בו היו קיימות, ולכן לא יהיו לנו כלים לדעת אם עלינו לשים את קיומם בסוגריים (כמו בסרט עלילתי). כמו בסרט עלילתי, הצפייה בדימויים הקולנועיים תדרוש מאתנו תשומת לב רבה והם יקבלו מעמד עצמאי.

הדיון של מונייר בהזדהות קולנועית, כפי שטוענת סובצ'ק, "נוטה להעדיף את חוויית הצפייה בקולנוע עלילתי ואת האופנים שלה ורואה בחוויית הצפייה הדוקומנטרית רק משהו שנמצא באמצע בין הצפייה



עלילתית לביתית". למרות זאת, טוענת סובצ'ק, אפשר להשתמש במודל או בתיאור שהוא מציע מבלי להיכנס להבחנות היררכיות. באופן דומה למהלך של מונייר, אפשר לדון לא רק באופן שבו חוויית סרט דוקומנטרי נתפסת כאילו היא עלילתית או ביתית, אלא לדון באופן שבו חוויית צפייה בסרט עלילתי מופרעת על ידי אלמנטים דוקומנטריים, ותהליכי ההיקשרות והיחס של הצופה לדימויים המובאים בו מוסטים לעבר הזדהות דוקומנטרית או הזדהות מהסוג שמאפיין סרטים ביתיים. זה קורה כשלמשל אנחנו רואים פתאום באמצע סרט עלילתי רחוב מוכר לנו שהיינו בו בעבר. בבת אחת ההזדהות שלנו עם הדימוי הקולנועי משתנה והופכת להיות דומה לזו של סרט ביתי. במקרים אחרים, אנחנו יכולים לצפות בסרט עלילתי כשלפתע תשומת הלב שלנו משתנה ואנחנו עסוקים בשחקן או בשחקנית עצמה, ולא בדמות שהם מגלמים. מכיוון שאין לנו הרבה אינפורמציה על השחקן אנחנו מנסים ללמוד אותה מהסרט, אבל פחות כדי להבין את הסיפור. כך למשל אם אני צופה בעיניים גדולות של אורי זוהר (1974), חלק מהצפייה שלי בדמויות של אורי זוהר ואריק אינשטיין יהיה מושפע ממה שאני יודעת עליהן שלא בהכרח קשור לעלילת הסרט, בדומה למצב של צפייה בסרט דוקומנטרי. אפשר להרחיב את הדיון, אומרת סובצ'ק, לכל אותן פעמים שבהן אנחנו משתעממים בסרט עלילתי ותשומת הלב שלנו עוברת מהדמויות לשחקנים, לבגדים שהם לובשים, לאתרי הצילום וכו', ושבהן ההזדהות שלנו כבר איננה נובעת מהסיפור ומהדמויות הדמיוניות אלא חורגת לעבר המציאות. שוב, כמו בדוגמה הקודמת, המבנה של ההזדהות עם הדימוי הקולנועי משתנה ונהיה דומה לזה של סרט דוקומנטרי.

לסיכום, טוענת סובצ'ק, "הזדהות קולנועית איננה רק מובחנת לפי האופנים השונים שלה אלא גם מכוננת באופן רדיקלי את חוויית הצפייה. הסרט שניתן באופן אובייקטיבי לצופה יכול להיתפס על ידו בדרכים סובייקטיביות שונות". אופן התפיסה של הצופה את הדימויים הקולנועיים והתגובה שלו אליהם יכולים להיות מוכוונים מראש אבל לא נקבעים מראש. התגובה שלנו יכולה להיות זורמת, משתנה, ייחודית ובאותה מידה היא יכולה להיות קבועה וקונוונציונלית. מה שלצופה אחד הוא סרט עלילתי, לצופה אחר הוא סרט דוקומנטרי. נוסף על כך, במקרים רבים, הצופה חווה סוגים שונים של חוויות במשך הצפייה בסרט, ורק לקראת סופו הוא קובע מהי החוויה ששלטה בסרט. לכן, אף שהדיון של מונייר נוטה קצת יותר מדי לעבר הסכמטיות, הוא מאפשר לנו, על פי סובצ'ק, להבין את חוויית הצפייה בסרט על כל דקויות היחסים המרחביים והזמניים של הצופה עם הדימוי הקולנועי, ומאפשר לנו להכיר ולתאר באופן



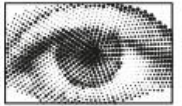
יותר מדויק את הדרכים שבהן אנחנו מקשרים את הדימוי הקולנועי עם שאלת הקיום שלו והאופנים השונים שבהם אנחנו משקיעים בהיקשרות זו. או כמו שמנסחת את זה סובצ'ק: "המודל הפנומנולוגי של ההזדהות הקולנועית שמציע מונייר טוען מחדש את החוויה הקולנועית במציאות ובעולם שקיים מעבר למסך. הוא מאשר לנו מה שאנחנו כבר יודעים: לא כל הדימויים הקולנועיים נתפסים על ידי הצופה כדמיוניים או פנטסטיים, ולצופה יש חלק פעיל בכינון מה שנחשב כזיכרון, דמיון או מסמך".

סובצ'ק אם כך מתחילה את הדיון שלה בהבחנות בין סוגי החוויות הקולנועיות לפי הגדרתן ה"ז'אנריסטית". היא מראה לנו כיצד סוגים שונים של קולנוע מכתיבים לצופה אופנים שונים של תפיסת הדימוי הקולנועי, ולכן גם סוגים שונים של היקשרות ותגובה אליו. אבל, כפי שהיא מראה, ההבחנה הז'אנריסטית אינה רק מוכתבת לצופה מבחוץ אלא גם תלויה בצופה וברקע התרבותי והחברתי שלו. במובן הזה, הצופה יכול לצפות בסרט עלילתי כסרט ביתי (אם הוא במקרה משחק בו, או אם הסרט מתרחש בתקופה ובמקום שמוכרים לו באופן אישי), או בסרט דוקומנטרי כעלילתי (אם אין לו שום רקע קודם על הסרט). מתוך ההבחנה הזו מראה סובצ'ק כיצד קשת התגובות של הצופה לסרט משתנה לא רק בין ז'אנר לז'אנר אלא גם בתוך הסרט עצמו, בהתאם לתשומת הלב של הצופה והקשרים השונים שנוצרים בין הדימוי לצופה.

הדיון הפנומנולוגי של סובצ'ק במאמר של מונייר מאפשר לנו להבין באופן ספציפי את תהליכי התפיסה, הפרשנות והתגובה הרגשית שהדימוי הדוקומנטרי מעורר בצופה. זהו הסבר שאינו מכפיף את הבנת החוויה הקולנועית לתאוריה כללית אחת שאיננה מבחינה בין חוויות הצפייה השונות – זו של סרט עלילתי, ביתי או דוקומנטרי, ומסוגל לתאר לא רק כל חוויה כשלעצמה אלא גם את השינויים שחלים באופני ההיקשרות של הצופה לדמויות במהלך הצפייה בסרט אחד. על פי סובצ'ק הצפייה בסרט היא תהליך דינמי, כזה שיוצר אצל הצופה קשת רחבה של תגובות שאינן מוגבלות רק לז'אנר זה או אחר.

לדעתי הסבר זה נשאר מוגבל למונחים שאני מכנה במקום אחר מרחביים (spatial).<sup>9</sup> כלומר זהו הסבר שרואה בצופה כמי שלרגע אחד חווה את הסרט מנקודת מבט של סרט דוקומנטרי או ביתי, ולרגע הוא חווה אותו כעלילתי. פעם החוויה מערבת תהליכים של היזכרות ופעם של הבנה או למידה. הטענה שלי היא שצפייה בסרט דוקומנטרי היא אף פעם לא מנקודת מבט אחת אלא כמה. בכל רגע הצופה חווה את

<sup>9</sup> Orna Raviv, "The Cinematic Point of View," *Studia Phaenomenologica*, vol. 16 / 2016, p. 179



הסרט גם כסרט עלילתי – ולכן מפעיל תהליכים של בנייה, גם כסרט ביתי – ולכן מפעיל תהליכים של היזכרות, וגם כדוקומנטרי, שמעוררים בו תהליכים של למידה. מובן שבהתאם לאופי הסרט יהיו רמות ה"ווליום" של כל אחד מסוגי הצפיות שונות, וכן מובן שרמות אלו משתנות במשך הסרט בהתאם לדימוי שמוצג בו. את התיאור הזה אפשר לסבך קצת משום שחויית הצפייה בסרט היא תמיד על ציר זמן, ולכן צפייה שהתחילה כצפייה בדימוי ביתי יכולה להשתנות תוך כדי אותו שוט לצפייה בדימוי שמערב תהליכים של סרט עלילתי ולהפך. חויית הצפייה בסרט דוקומנטרי אם כך היא דינמית ומשתנה כל הזמן. היא צידית ואורכית ומערבת למידה, היזכרות ומבנים של סיבה ותוצאה במשך כל הסרט. לכן השאלה מה מבחין סרט דוקומנטרי מסרט עלילתי או ביתי איננה שאלה איכותית (שאלה של ז'אנר והמאפיינים שלו) אלא כמותית.

עובדה זו אינה קשורה רק לאופן שבו הצופה חווה את הסרט אלא היא רלוונטית גם ליוצר הדוקומנטרי. הדינמיות בין ה"צידיות" וה"אורכיות" של החוויה הקולנועית מאפשרת ליוצר הדוקומנטרי מרחב יצירתי שאינו כפוף למוסכמות ז'אנריסטיות אלא נשאר פתוח כל הזמן למה שהוא איננו הוא. כך למשל יכולים יוצרים רבים ליצור סרטים דוקומנטריים שמשמשים בחומרים ששייכים למה שעד לא מזמן היה נחשב כסרטים ביתיים, או ליצור סרטים שמשמשים באמצעים נרטיביים שמזוהים עם סרטים עלילתיים. אז למה פנומנולוגיה? משום שניתוח פנומנולוגי של חויית הצפייה בסרטים דוקומנטריים מאפשר לנו הבנה של הקולנוע הדוקומנטרי כז'אנר שמכונן חויית צפייה ספציפית שמובחנת מז'אנרים אחרים, ובאותו זמן מאפשר לנו להבין אותו כמה שאינו נתון להבחנות אלו. זוהי מחשבה שמאפשרת לא רק להבין טוב יותר את מהות החוויה הדוקומנטרית, אלא גם מאפשרת ליוצר חופש אמנותי רחב יותר לנוע בן הז'אנרים השונים ולהשתמש בהם בלי שירגיש שהוא כפוף או מחויב למוסכמה ז'אנריסטית כזו או אחרת.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> אני מבקשת להודות לרענן אלכסנדרוביץ, עורך הגיליון, על ההערות והתובנות שלו לאורך כל העבודה על המאמר. כמו כן, אני מבקשת להודות לוויאן סובצ'ק על התמיכה הנדיבה שלה. א"ר.