

אתיקה דוקומנטרית

מאת: פרופסור ענר פרמינגר

בבואנו לדון ב"אתיקה דוקומנטרית" נשאלת השאלה אם קיימת הצדקה לקיומו של מושג זה בנפרד ובמובחן מ"אתיקה קולנועית". האם אתיקה של קולנוע דוקומנטרי שונה מאתיקה של קולנוע עלילתי? האם אתיקה תלויה בפורמט? בז'אנר? בזרם קולנועי? בפרקטיקת עבודה? האם יחסי עובד-מעביד שמתקיימים בין במאי לבין שחקניו בקולנוע עלילתי משחררים אותו ממחויבות אתית, שקיימת בינו לבין מצולמיו במסגרת קולנוע תיעודי? האם ההצהרה הסמויה או הגלויה שעוסקים באירועים שתוסרטו ובימו, כפי שקורה בדרך כלל בקולנוע עלילתי, משחררת את הבמאי משיקולים אתיים, לעומת הצהרת הקולנוע הדוקומנטרי השואף לכאורה לתעד מציאות? האם אנו דנים באתיקה שבין יוצר לבין אנשי צוותו? בין היוצר לבין מושאי צילום או התיעוד? או באתיקה שבין היוצר לבין קהל צופיו? דיון באתיקה דוקומנטרית נפרדת מאתיקה קולנועית מהדהד לימים שבהם היה גבול חד בין קולנוע עלילתי לקולנוע תיעודי. בבואנו לדון בשאלות יסוד אלו ראוי לחזור לדברי ז'אן-לוק גודאר, שהיטיב לנסח באמצע המאה ה-20 את הטשטוש בין קולנוע תיעודי לקולנוע עלילתי, והגדירו כמאפיין מרכזי של המודרניזם:

תיעוד מעניין רק כאשר הוא ממוקם בהקשר פיקטיבי, ופיקציה מעניינת רק כאשר היא מקבלת תוקף על ידי הקשר תיעודי. הגל החדש (הצרפתי) יכול להיות מוגדר באופן חלקי באמצעות היחס החדש הזה בין פיקציה לבין מציאות.

ז'אן לוק גודאר¹

דבריו של גודאר רלוונטיים לסוגיות אתיות בפרקטיקה הקולנועית דווקא בשל העובדה שהן מחדדות את הקשר המורכב בין אשליה למציאות בפרקטיקה קולנועית תיעודית ועלילתית כאחת. על מנת לנסות ולבחון שאלות אתיות שכרוכות בעשייה קולנועית, ברצוני לבחון את נקודת המפנה המקצועית של קז'ישטוף קישלובסקי (Krzysztof Kieslowski), קולנוען תיעודי בתחילת דרכו, שמאז שנות ה-80 בחר ליצור אך ורק קולנוע עלילתי, וזאת בעקבות התחבטויות אתיות שנבעו מכוחה וממגבלותיה של המצלמה המתבוננת. התפנית הקולנועית של קישלובסקי, שהחלה להתגבש כבר ב-1974, סגרה מעגל של טשטוש בין התיעודי לבדיוני שמקורו בשאלות אתיות; מעגל שנפתח אחרי מלחמת העולם השנייה, על ידי הנאו-ריאליזם האיטלקי. זהו הזרם הקולנועי הראשון בהיסטוריה של הקולנוע שנקודת המוצא שלו הייתה אתית ולא אסתטית. הנאו-ריאליזם האיטלקי הפנה עורף לקולנוע העלילתי המסורתי וחיפש, במסגרת הקולנוע העלילתי, אופציות דוקומנטריות שנראו ליוצרו אתיות יותר.

ב-1952 פרסם צ'זארה זאוואטיני לראשונה את המסמך המכונה של הנאו-ריאליזם האיטלקי: "תזה על הנאו-ריאליזם".² במסמך מדגיש זאוואטיני את האתיקה כנקודת המוצא של הקולנוע הנאו-ריאליסטי:

¹ גודאר, מחברות הקולנוע, דצמבר 1962, מתוך:

Monaco, J., 1976, *The New Wave*, Oxford University Press, New York, p. 103.

² Zavattini, Cesare, 1952, *A Thesis on Neo-Realism*, in: *Springtime In Italy*, P.67-78, 1978, Overbey David (Ed. & Trans.), The shoe String Press, Inc., Great Britain.

כותרת המאמר בתרגום לעברית של יהושע קנז היא: "תזות על הנאו-ריאליזם" למרות שבמקור זה "תזה על הנאו-ריאליזם".

כל עוד לא נצליח להתגבר על עצלותנו האינטלקטואלית והמוסרית,³ תהיה המציאות בעינינו משוללת כל עניין. אין אפוא כל פליאה על שהקולנוע חש תמיד, באופן טבעי, כמעט ככורח, את הצורך ב'סיפור' שיכנס אל המציאות, כדי לעשותה מרגשת ומרשימה [...]. תשוקה עזה זו של הקולנוע לראות ולנתח, רעב זה למציאות הוא אי-כוח, מין מחוות כבוד לזולת, כלומר לכל מה שקיים [...]. זה הדבר שאני קורא לו "מצלמת פגישה". שיטת עבודה זו צריך שתעלה לדעתי שתי תוצאות: ראשית, באשר לנקודת הראות המוסרית,⁴ הקולנוענים יצאו, יחפשו את המגע הישיר עם המציאות [...]. את האדם הרעב, המושפל יש להציג בשם משפחתו ובשמו הפרטי, ולא לספר סיפור שיש בו רעב או מושפל, שכן באותו רגע הכל משתנה, הכל יעיל פחות, מוסרי פחות [...]. ככל שהאמנות מוסרית יותר, פחות היא כרוכה בהוצאות. אי-מוסריותו של הקולנוע נובעת ממחירו הגבוה. הקולנוע עדיין לא מצא את המוסר שלו, את הכרחו, את איכותו, מפני שהוצאותיו מרובות מדי.⁵

דבריו של זאוואטיני מתמצתים את התפיסה האתית, האנושית והקולנועית שעמדה מאחורי המהפכה הנאו-ריאליסטית, שינתה מן היסוד את פרקטיקת העשייה בקולנוע העלילתי וחיפשה פתרונות בפרקטיקה של הקולנוע התיעודי. "מצלמת הפגישה" שזאוואטיני מדבר עליה הוציאה את הקולנוע מהאולפנים לרחובות העיר ולמקומות המגורים של תושביה; השחקנים המקצועיים פינו את מקומם לאנשים מן החיים, שזאוואטיני כינה "אנשים שמקצועם הוא היותם בני אדם". הם צולמו ללא איפור ולא מבעד לפילטרים ועדשות מרכזות; העריכה המניפולטיבית צומצמה לטובת ה"סיקוונס שוט", ששאף לצלם סצנה שלמה בשוט בודד. ב-1952, אחרי שש שנים של נאו-ריאליזם, שבהן נוצר קולנוע שונה וחדש, שמתבונן באדם וחוקר את התנהגותו מעמדה אתית, פיתח זאוואטיני מודעות למלכודת האתית האינהרנטית בנאו-ריאליזם. תובנה זו משתמעת בתסריט שכתב לסרטו של לוקינו ויסקונטי בליסימה.⁶

בליסימה מספר על אם (אנה מיאני) ובתה (טינה אפיצ'לה). האם אובססיבית בשאיפתה שבתה תגשים את "החלום האמריקאי" ותיהפך לכוכבת קולנוע מפורסמת, וכך תשתחרר מהעוני והמצוקה שמעמדה והשתייכותה החברתית גזרו עליה. האם יוצאת מגדרה, ושוברת מוסכמות וטאבוים משפחתיים וחברתיים כדי לקדם את הגשמת הפנטזיה. היא משתמשת בכסף שאינו שלה ובארוטיקה מרומזת וגלויה. השימוש שעושה האם במיניותה שלה רומז לשימוש המשתמע והלא מודע במיניות של בתה. היא משתמשת בבתה, כשם שכל

³ ההדגשה בציטוטים לעיל הן שלי כדי להדגיש את נקודת המוצא האתית (ע.פ.).

⁴ אני משתמש כאן בתרגום לעברית של יהושע קנז. בתרגום לאנגלית של מאמר זה המילה של זאוואטיני היא "אתית" ולא "מוסרית". בתרגום לאנגלית קיימת אבחנה בין "מוסרי" moral לבין "אתי" ethical.

⁵ זאוואטיני צ'זארה: "תזות על הנאו-ריאליזם", תרגום יהושע קנז, מתוך: גרין, א., (עורך), 1985, במאים ואנשי קולנוע על הקולנוע, עמ' 85, 87, 88, 90, 92, עם עובד.

⁶ בליסימה *Bellissima*; במאי: לוקינו ויסקונטי (Luchino Visconti); תסריט: צ'זארה זאוואטיני (Cesare Zavattini); לוקינו ויסקונטי (Luchino Visconti); צילום: פיירו פורטאלופי (Piero Portalupi), פול רונאלד (Paul Ronald); עריכה: מאריו סרנדריי (Mario Serandrei); הפקה: סאלבו ד'אנג'לו (Salvo D'Angelo); איטליה, 1952

הדמויות בסרט משתמשות אלו באלו ומנצלות את זולתן. אחרי סדרת השפלות והתפוררות המשפחה האם "משיגה את מבוקשה". השפלתה מגיעה לשיאה כשהיא מסתרת בחדר ההקרנה של מבחני הבד, כשבתה בזרועותיה, מציצה מבעד לחרך ההקרנה ורואה את צוות ההפקה נהנה ממופעי ההשתטות של הילדות המועמדות, צוחק ממאמצייהן המגוחכים להרשים ולמצוא חן, ומתייחס אליהן כאל אובייקטים מבדרים. ברגע קשה זה מבינה האם שהשפלתה גדולה מזו הכרוכה בעוני. כשהיא מבינה את גודל המחיר, היא מתעשתת ומוותרת על החלום. **בליסימה** הוא סרט רפלקסיבי שיוצר, בין השאר, דיון באתיקה של הנאו-ריאליזם. הטשטוש בין השחקן לדמות, שהיה אחד מהישגיו המשמעותיים והבולטים של הנאו-ריאליזם, חושף קושי אתי. הילדה, שעוברת סדרה מתישה ומשפילה של מבחני בד והכנות מפרכות ומופרכות לצדן של אלפי ילדות כמוה, היא הילדה האמיתית שעברה תהליך זהה בליהוקה לסרט **בליסימה**. מריה צ'קוני, הדמות בסרט הבדיוני, היא למעשה טינה אפיצ'לה, הילדה שמגלמת אותה. ניתן לפרש את **בליסימה** כתיעוד מבחני הבד וההכנות שעברה טינה אפיצ'לה לקראת הסרט. **בליסימה** מתעד את עצמו בזמן עשייתו ומאפשר לצופים הצצה לתהליך העשייה של הסרטים הנאו-ריאליסטיים. המניפולציות שעוברת מריה צ'קוני/טינה אפיצ'לה מהדהדות את המניפולציות שעשה ויטוריו דה-סיקה לאנזו סטאיולה, הילד בסרטו האיקוני **גונבי האופניים**,⁷ שגם לו כתב זאוואטיני את התסריט. אם להשתמש במונחים סמילוגיים, הרי בכל מה שנוגע לטינה אפיצ'לה-מריה צ'קוני, הסימן הקולנועי (מה שמצלמים) זהה למסמן (השחקנית), שזהה למסומן (הדמות), בדיוק כמו כל אובייקט דומם שמצולם בסרט. התנועה המתמדת בין בדיון לתיעוד יוצרת את המתח הדרמטי המרכזי של **בליסימה**. הסרט מאתגר במהלכו את התנהגותה האתית של האם, של הבמאי ושל אנשי צוותו, במיוחד של עוזר הבמאי, שמתנהל מול האם ומנצל את תמימותה ואת רצונה העז לדחוף את בתה לחיקה של ההפקה. האם נעה בין היותה מנצלת את בתה לבין היותה מנצלת על ידי עוזר הבמאי.

בליסימה מערער על האתיקה של הנאו-ריאליזם ובוחן את הנחות היסוד שלו. המסקנה המשתמעת היא ש"מצלמת המפגש", שלידתה בנקודת מוצא אתית, יוצרת קשיים אתיים מובנים. קשיים אלו מתעצמים כשמדובר באנשים שפניהם מרתקות, אך אינם שחקנים, ובבמאי קולנוע, שמשמשים בהם לצרכים אמנותיים. הליהוק שעשה ויסקונטי לסרט חשוב במיוחד: לצד הילדה ודמויות אחרות בסרט, שהיו אנשים "מהרחוב" שאינם שחקנים מקצועיים, בהתאם לאידאולוגיה הנאו-ריאליסטית, האם, השחקנית הראשית בסרט, היא אנה מניאני, כוכבת קולנוע ואחת השחקניות האהודות ביותר באיטליה. מרכז הכובד עובר מהילדה – השחקנית הלא מקצועית, שמהותה בעצם היותה ילדה – אל כוכבת הקולנוע המסורתית. מתקיים בסרט חילוף תפקידים סימבולי: האם "יורשת" את הבת; הכוכבת דוחקת מחוץ למסך את השחקנית הלא מקצועית. זהו מהלך הפוך ומנוגד לזה שהתרחש ב-1946 בסרטים הנאו-ריאליסטיים הראשונים. ויסקונטי סותם את הגולל על הנאו-ריאליזם בדיוק בנקודה שהתחיל בה. סירובה של האם ברגע הגשמת החלום לחתום על החוזה עם חברת ההפקה ולמסור לידיהם את בתה, כמוה כהצהרה של ויסקונטי על תום עידן השחקנים הלא מקצועיים. ויסקונטי מצלם את סצנת ההתפכחות בסמליות טעונה. האם, מגדלנה צ'קוני, נכנסת לביתה במורד המדרגות כשהיא נושאת בזרועותיה את מריה, בתה, בתנוחה המהדהדת את תנוחת ה"פייטה" שבה נשאה האם מריה את ישו שהורד מהצלב. ברגע זה, השמות שבחרו זאוואטיני וויסקונטי לאם ולבת בצירוף לבימוי דמוי הפייטה, נותנים לסצנה תוקף אידאולוגי ואתי. הילדה התמימה מורדת מ"הצלב" הנאו-ריאליסטי של הקולנוע החדש וחוזרת

⁷ **גונבי האופניים** (Bicycle Thieves (Ladri di Biciclette); במאי: ויטוריו דה-סיקה (Vittorio De Sica); תסריט: צ'זארה זאוואטיני (Cesare Zavattini); ויטוריו דה-סיקה (Vittorio De Sica); צילום: קרלו מונטורי (Carlo Montuori); עריכה: ארלדו דה-רומא (Eraldo Da Roma); הפקה: ויטוריו דה-סיקה (Luchino Visconti); ג'וזפה אמאטו (Giuseppe Amato); איטליה, 1948

לחיים בחיק משפחתה. הנאו-ריאליזם נחתם סופית לאחר שהגיע לפשיטת רגל אתית, כשפרץ את גבולות האתיקה, שהולידה אותו. העבודה עם שחקנים לא מקצועיים טומנת בחובה סכנות אתיות, שהנאו-ריאליסטים לא היו מודעים אליהן. ויסקונטי מוביל את עמיתיו בתעשיית הקולנוע ואת קהל הצופים למסקנה שהכרחי לחזור ולעבוד עם שחקנים מקצועיים. אין זה מקרה שזאוואטיני כתב את התזה החשובה דווקא אחרי כתיבת התסריט לסרטו של ויסקונטי. התזה איננה בחזקת מניפסט, שמגדיר את התנועה בראשית דרכה ומתווה לה דרך, אלא מסמך שמסכם בדיעבד את מה שהיה ולא ניתן לחזור אליו. ייתכן שזאוואטיני עשה במאמרו ניסיון נואש אחרון, שלא צלח, להחזיר את הנאו-ריאליזם למקורותיו. ואכן בסיום המאמר קורא זאוואטיני לעמיתיו הנאו-ריאליסטים לא לזנוח את הדרך החדשה שנפרצה. הוא חותם את מאמרו בקריאה הפוכה מהצהרתו הקולנועית של ויסקונטי:

ואולם אנשי הקולנוע האיטלקי, כדי לשמור ולבחון את סגנונם ואת השראתם לאחר שהעזו לקרוע חלון אל המציאות, חייבים עתה, לדעתי, לפתוח את הדלתות לרווחה.⁸

אך קריאתו זו לא יכלה לקבל מענה. אחרי **בליסימה** תם עידן הנאו-ריאליזם האיטלקי. ההישגים המשמעותיים והחשובים של זאוואטיני, ויסקונטי, רוסליני ודה-סיקה הוטמעו עמוק במבע הקולנועי, שינו את פניו בעולם כולו ומצאו את דרכם בעיצוב הקולנוע המודרני שבא לאחריהו. הקולנוע חזר לעבוד עם שחקנים מקצועיים, תוך שילוב פרקטיקות קולנועיות עשירות ומגוונות שהתפתחו בעקבות הנאו-ריאליזם עם פרקטיקות מסורתיות. רוח הנאו-ריאליזם האיטלקי המתמקדת באדם, באנושי, בחמלה לנוכח המצוקה, העוני והעוול, ומחפשת מבע קולנועי הולם, הונחלה ליוצרי קולנוע רבים במחצית השנייה של המאה ה-20.

התבוננות בסרטיו התייעודיים המוקדמים של הבמאי הפולני קז'ישטוף קישלובסקי, החל מ-1968, מצביעה על השפעת הנאו-ריאליזם האיטלקי על שפת הקולנוע שלו ועל תפיסתו הקולנועית והאנושית אך לאחר כמה שנים של עשייה דוקומנטרית ייחודית החל קישלובסקי להתחבט בסרטיו בסוגיות אתיות של תיעוד. **בסלייט/קלאפה**,⁹ סרטו הקצר האחרון (5 דקות) לפני שפנה ב-1976 לקולנוע עלילתי ארוך, התמודד קישלובסקי עם הסוגיה האתית המבנית של הקולנוע התייעודי, שמתיימר להתבונן בבני אדם. הסרט נבנה כמונטז' של אנשים מדברים ונעים בפריים, כשהקלאפ, שמכריז על הצילום לפני תחילת "האקשן", נשאר מוצמד לצילום. כך רואה הצופה את הסרט במהלך עשייתו. כמו במקרה של **בליסימה**, שהוא סרט עלילתי שמתעד את עשייתו, **סלייט** הוא סרט תיעודי שמתעד את מהלך התיעוד. הקלאפ מגלם את האפרט הקולנועי ומהווה מוטיב חוזר ודומיננטי בפריים. גם כשהדמויות מתחלפות, הקלאפ מנכיח ללא הרף את המדיום המתעד. קישלובסקי מדגיש כך שהתבוננות תמימה במציאות אינה אפשרית. עצם הפעלת המצלמה מפקיעה מהמתועדים את האוטונומיה שלהם, מתערבת בדבריהם ובמעשיהם והופכת אותם לאובייקטים אסתטיים. המצלמים חדלים להיות בני אדם והופכים לדמויות שאינן מסוגלות להיות טבעיות, מעצם נוכחות העין המתבוננת והמתעדת. עד 1982 יצר קישלובסקי קולנוע דוקומנטרי וקולנוע עלילתי במקביל, אך בסרטיו התייעודיים קיים ביטוי חוזר לאי-נחת אתית, שאת

⁸ שם, עמ' 95.

⁹ **קלאפה/סלייט** (Klaps/Slate; במאי: קז'ישטוף קישלובסקי (Krzysztof Kieślowski); צילום: סלאומיר ידציאק (Sławomir Idziak); הפקה: WFD (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych), Warszawa, פולין, 1976. <https://www.youtube.com/watch?v=oR5I3udbxOU> פתיחת הסרט (TC: 0:00:00-0:01:50) מדגימה היטב את משמעות הקלאפ בתוך הסרט כפי שמתואר בהמשך.

פתרונותיה חיפש בפרקטיקה של הקולנוע העלילתי. **בראשים מדברים**, 1980,¹⁰ ראיין קישלובסקי קרוב למאה אנשים, כשהצעיר ביניהם היה פעוט בן שנה והמבוגרת ישישה בת מאה. כל אחד מהמראיינים ענה על שלוש שאלות: בן כמה אתה? מי אתה? מה אתה הכי רוצה? באמצעות המעבר הכרונולוגי מהמראיין הראשון – ילד בן שנה, שלא עונה מילולית לשאלת המראיין – ועד למראיינת האחרונה בת המאה, נוצר ב-14 דקות מרחב זמן של 100 שנים. קישלובסקי ראיין אנשים מן החיים, שאותם בחר מתוך עניין בהם כבני אדם. הוא הציב בפניהם שלוש שאלות בסיסיות, ששחקן שואל את עצמו בבואו לגלם דמות דרמטית. בסרט דוקומנטרי רפלקטיבי, במהלך הפוך מהמהלך שעשו זאוואטיני ועמיתיו, קישלובסקי מחזיר אותנו לנקודת המוצא הנאו-ריאליסטית, שבה אנחנו בודקים את הגבולות בין השחקן לבין הדמות שהוא מגלם. יתר על כן, שאלות אלו מהדהדות את השאלה שחוזרת ושואלת מרסלין לורידן בסרטם של ז'אן רוש ואדגר מורין **כרוניקה של קיץ**¹¹ מ-1961: "האם אתה מאושר?". **כרוניקה של קיץ** היה סרט חלוצי, שהגדיר את ה"סינמה פֶּרִיטה", הושפע מאוד מהנאו-ריאליזם האיטלקי, והגיב לו ביצירת קולנוע תיעודי שלא היה קיים לפניו; קולנוע שלא מסתפק בהתבוננות בבני אדם, אלא שואף גם להאזין להם ולשמוע את קולם. קישלובסקי הלך בדרכם של רוש ומורין ברצונו לתהות על טבעם של בני האדם, ולתת מקום מרכזי לקולם. עם זאת הוא מבטל את האפשרות ששאלה כמו "האם אתה מאושר?" יכולה להציג לנו תשובה כנה ומשמעותית על מצבו הקיומי של אדם. הוא נדרש אם כן לשאלות מהפרקטיקה הדרמטית, שנועדו לגרום לשחקנים להבין את הדמויות שהם מגלמים.

בסרטו התיעודי¹² **תחנת רכבת** (1980, 13 דקות), קישלובסקי מתבונן בעוברים ושבים ובעובדים בתחנת רכבת ברצף זמן שרירותי. לכאורה לא מתרחשת במקום דרמה יוצאת דופן. זוהי "מצלמת מפגש" מובהקת, שיוצאת אל החיים בתחנת הרכבת ומתבוננת בעוברי אורח מקריים. לקראת סוף הסרט, בדקה 10:30, כשהמצלמה מתמקדת בזוג שנפרד לשלום לפני יציאת הרכבת, נוצר מתח מוזיקלי. עד כאן הפסקול מכיל רק אמביאנס ורעשי רקע טבעיים של התחנה. בנקודה זו נוספת מוזיקה מאיימת, שנמשכת עד סוף הסרט. בהמשך נראית בצילום תקריב גדול מצלמת האבטחה של הרציף. מרגע זה העוברים ושבים בתחנה מצולמים אך ורק מזוויות צילום גבוהות, ונוצר דיאלוג חילופי מבטים בין המצלמות לבין מצלמת האבטחה. קישלובסקי מפנה את תשומת הלב לעובדה שצלם מתעד את האנשים. המצלמה איננה בבחינת "זבוב על הקיר" – נקודת המוצא של ה"סינמה פֶּרִיטה" – אלא יוצרת דיאלוג אקטיבי עם אובייקט ההתבוננות שלה. לאחר חילופי המבטים בין המתועדים למצלמה המתעדת, נראית שוב מצלמת האבטחה, שתלויה גבוה מעל לראשי האנשים, מסתובבת

¹⁰ **ראשים מדברים** (Talking Heads (Gadajace Glowy); במאי: קז'ישטוף קישלובסקי (Krzysztof Kieślowski); צילום: יאצק פטריצקי, פיטר קוויאטקוסקי (Jacek Petrycki, Piotr Kwiakowski); עריכה: אלינה סמינסקה (Alina Siemińska); הפקה (WFD (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych), פולין, 1980. <https://www.youtube.com/watch?v=66CbSfuyxTU>
TC: 0:09:30-0:12:40 המפנה בסרט, כפי שמתואר בהמשך, נראה בדקות הסיום שלו.

¹¹ **כרוניקה של קיץ**: פריו 1960 (Chronique d'un été: Paris 1960); במאים: אדגר מורין (Edgar Morin), ז'אן רוש (Jean Rouch); צילום: מישל בראול ראוול (Michel Brault); ראול קוטארד (Raoul Coutard); רוזה מורילייה (Roger Morillière); ז'אן ז'אק טארבס (Jean-Jacques Tarbès); עריכה: ננה באראטייר (Néna Baratier); הפקה: אנטול דאומן (Anatole Dauman); צרפת, 1961

¹² **תחנת רכבת** (Station (Dworzec); במאי: קז'ישטוף קישלובסקי (Krzysztof Kieślowski); צילום: ויטולד סטוק (Witold Stock); עריכה: לידיה זון (Lidia Zonn); הפקה (WFD (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych), פולין, 1980. <https://www.youtube.com/watch?v=eebAIRIMopM>

על צירה ומתעדת ברצף את התחנה. לבסוף נראה בחדר הבקרה מול שמונה מסכים, האיש שסורק את תחנת הרכבת כולה. מה שהתחיל כהתבוננות תמימה ומתעניינת באנשים שממהרים לשגרת יומם בתחנת רכבת, הופך לסרט מעקב של "האח הגדול". קישלובסקי מאתגר את ההנחה שלפיה קיים הבדל בין הבמאי התיעודי, כמו ז'אן רוש, שמתבונן בבני אדם על מנת לחקור אותם ואת התנהגותם, לבין איש האבטחה שחודר לפרטיותם ללא ידיעתם. בהקשר של פולין בשלהי העידן הקומוניסטי, ייתכן שקיימת כאן גם השוואה ל"מדינה" שחודרת ושולטת בחיי אזרחיה. בשני הסרטים הללו, שבעשייתם נפרד קישלובסקי מהקולנוע התיעודי, הוא מתמודד עם הקושי האתי שקיים בבסיס התיעוד – החפצת האדם שבו מתבוננים.

בשנים 1987–1988, יחד עם קז'יז'טוף פִּישִׁוויץ' (Krzysztof Piesiewicz), יצר קישלובסקי את **דקלוג**,¹³ שבו עולות שאלות פילוסופיות מורכבות הנוגעות בקשר בין אתיקה, מוסר, תאולוגיה, חוק וקולנוע. הזיקה שפרויקט זה יצר בין אתיקה לקולנוע התחילה כבר בתהליך התגבשותו הראשוני בעצם המפגש בין קישלובסקי לפישוויץ', שהיה עורך דין פילי. השניים נפגשו לראשונה ב-1982 – ימי המחאה של תנועת סולידריות – כאשר חזר קישלובסקי לקולנוע דוקומנטרי כדי לתעד משפטים פוליטיים של מתנגדי המשטר הקומוניסטי בפולין. פישוויץ' שימש סגור לנאשמים פוליטיים מתנועת "סולידריות" ושמח לשתף פעולה עם קישלובסקי. הוא גילה כי המצלמה המתעדת מרתיעה את השופטים מפסיקת דין שרירותית ומגזירת עונשים קשים. כך רתם הסגור את ההתבוננות הקולנועית למלחמתו בשרירות לבו של המשפט והשלטון. לימים, גם כשקישלובסקי לא התכוון לצלם בבית משפט, הוא נרתם לעזרת פישוויץ' והגיע עם מצלמה שלא הופעלה, אך ורק כדי להרתיע את השופטים. כך הפך הפוטנציאל הגלום במצלמה לכלי נשק בידיהם של קישלובסקי ופישוויץ' במלחמה אידאולוגית ואתית. ייתכן שבהתנסות זו הבין קישלובסקי, שהמצלמה התיעודית מאפשרת מעשה אתי אך ורק כשהיא דוממת. דומה שבאמצעות אקט המצלמה הפיקטיבית חווה קישלובסקי בעוצמה את הקלישאה שרואה במצלמה מכונת ירייה (shooting machine). אם מול עוצמת המדינה הרודנית, שימוש בכלי נשק הוא הכרח אתי, הרי שימוש בו מול אנשים, שעמם מבקשים לנהל דיאלוג ולהתבונן בחייהם, מגדיר יחסים כוחניים, שמוחקים את האפשרות לדיאלוג. במילותיו של קישלובסקי, כאשר סיכם את הסיבות שהביאו אותו לזנוח את הקולנוע התיעודי ולחפש במסגרת הקולנוע העלילתי תשובות לשאלות אתיות שהטרידו אותו:

כשעשיתי סרטים דוקומנטריים שמתי לב יותר ויותר לעובדה שמה שמעניין אותי יותר מכל היה למעשה סגור בפני המצלמה הדוקומנטרית. לא ראוי, למעשה, לצלם אותו. לא מסיבות פוליטיות, [...] אף שגם מהסיבות האלה כמובן. [...] מה שהכי מעניין אותי הוא הפרטיות של האדם, האינטימיות [...] אסור באמת לשים שם מצלמה דוקומנטרית, [...] זה אפילו לא יוצר הפרעה לאינטימיות, זה סוחר אותה. [...] אתה לא יכול לדחוף מצלמה דוקומנטרית בין שני אנשים מאוהבים. אני אפילו לא חושב עליהם במיטה, אלא בכלליות – מאוהבים. [...] אהבה, אחרי הכל, משמעותה ששני בני אדם יחד, לא? הוא והיא. אם יש שם מצלמה, אז הם שלושה. זה עומד בסתירה לאהבה. [...] עשיתי סרט שנקרא **אהבה ראשונה** [Pierwsza Miłosc, 1974],

¹³ דקלוג Decalogue; במאי: קז'יז'טוף קישלובסקי (Krzysztof Kieślowski); תסריט: קז'יז'טוף קישלובסקי (Krzysztof Kieślowski); מוזיקה: זבגנייב פּרזנר (Zbigniew Preisner); עריכה: אווה שמול Ewa Smal; הפקה: ריצ'רד חוטקווסקי (Ryszard Chutkowski); עורך הטלוויזיה הפולנית. צילום: (לפי הסדר מדקלוג 1 עד לדקלוג 10) ויסלאו זורוט; אדוארד קלוסינסקי; פיטר סובצינסקי; קז'יז'טוף פקולסקי; סלאומיר ידציאק; ויטולד אדאמק; דריז' קוק; אנדרי יארוסצוויץ'; פיטר סובצינסקי; יאצ'ק בלאוט; פולין 1988.

והצבתי מצלמה בכל המקומות שבהם הם אהבו זה את זה. לא במיטה, אלא בכל מקום שבו הם אהבו זה את זה. [...] התבוננתי בנערה ובנער – היא הייתה בת 16–17, לקראת לידה, ואני התבוננתי בתקופה שהתינוק צמח בתוכה עד שבסופו של דבר הוא נולד. [...] אז הבנתי שהמצלמה הדוקומנטרית היא כלי מסוכן, ושהיא יכולה לשנות את הטבע והמהות של אהבה.¹⁴

דבריו אלה של קישלובסקי מרעננים את הדיון האתי בהציגם מושג מפתח חלופי: "אינטימיות". המסקנה המתבקשת מדבריו היא, שהיסוד הבלתי-אתי במצלמה התיעודית הוא כישלונה המובנה לתעד אינטימיות. ברגע שקיים תיעוד אין אינטימיות. ההתבוננות באינטימיות מוחקת את מושא ההתבוננות ואת מטרת ההתבוננות. מכאן כוחה ההרסני של המצלמה והסכנה הגלומה בה. קישלובסקי ממיר את הדיון באתיקה – דיון מופשט מטבעו – לדיון באינטימיות, שהוא קונקרטי יותר. אם נקודת המוצא הנאו-ריאליסטית הייתה אתית במהותה, קישלובסקי מנסח נקודת מוצא קונקרטי יותר של חיפוש אחרי אינטימיות. נוצר כאן אם כן מעגל סגור של סוגיה חסרת פתרון. הסיבות שהובילו את הנאו-ריאליסטים לזנוח את הקולנוע ההוליוודי הקלאסי לטובת קולנוע של "מצלמת מפגש", שיוצאת אל המציאות, מכבדת אותה ומתבוננת בה, הובילו בהמשך את ויסקונטי לזנוח את התפיסה הנאו-ריאליסטית ולהתפתח דווקא בקולנוע עלילתי מסוגן ומלאכותי. כשניים-שלושה עשורים לאחר מכן, קישלובסקי, בשאיפתו להתבונן בבני אדם ולחקור התנהגות אנושית, נמנע מהבדיון המלאכותי ובחר להתמקד בקולנוע תיעודי. כשהתנסותו הביאה אותו למסקנות דומות לאלו של ויסקונטי, הוא זנח את הקולנוע התיעודי וחיפש תשובות לשאלות אתיות בקולנוע עלילתי. הקולנוע שלו שואב רבות מהקולנוע התיעודי ומהזרם הנאו-ריאליסטי, אך גם מודע למגבלות וליומרות של פרקטיקות אלה. הן לא נתנו תשובות מספקות לסוגיות אתיות, שנבעות מעצם פעולת ההתבוננות. יתר על כן, הפרקטיקות הנאו-ריאליסטיות והתיעודיות מעלות קושיות אתיות שלא היו קיימות בקולנוע העלילתי הקלאסי ומעצימות את הקושי האתי דווקא בשל יומרתן לא להסתפק ב"בידור אסקפיסטי" ובשאיפתן להתבונן באדם פנימה. בחינה מחדש של הקולנוע המאוחר של קישלובסקי, בפרט סדרת סרטי ה**דקלוג**, לנוכח הפרספקטיבה של הזיקה בין קולנוע תיעודי לקולנוע עלילתי, ולאור ההשפעה של הנאו-ריאליזם האיטלקי על סרטים אלה, שופכת אור חדש על הזיקה בין אתיקה לקולנוע, אך חורגת ממסגרת הדיון הנוכחי.

לסיכום, אם בתחילתו של חיבור זה שאלנו אם קיימת "אתיקה דוקומנטרית" בנפרד מ"אתיקה קולנועית", נחזור ונשאל – האם קיימת "אתיקה דוקומנטרית"? אולי עלינו לשאול שאלה קשה ומפחידה יותר אותנו היוצרים הדוקומנטריים – האם קולנוע דוקומנטרי יכול להיות אתי? או, בלשוננו של קישלובסקי, האם קולנוע, שאין בו אינטימיות ובעצם מהותו מבטל את האינטימיות, יכול להיות אתי?

¹⁴ טקסט שקישלובסקי אמר בראיון. לקוח מתוך סרט תיעודי של הבמאי הגרמני אנדריאס ווייט (Andreas Voigt, 1995).