

ניצד אפשר לקרוא את "לקראת פואטיקה של הסרט התיעודי" של רנוב

הקדמה מאת דן גבע

ההחלטה לתרגם את **לקראת פואטיקה של הסרט התיעודי**, (1993) הנה בה בעת צנועה, משמעותית ויומרנית. היא צנועה מהטעם שאחרי ככלות הכול אין בה יותר מאשר תרגום של מאמר אחד מיני מאות מאמרים שנכתבו בשלושת העשורים האחרונים על אודות תיאוריה דוקומנטרית. היא משמעותית מהטעם שמאמר זה מגלם את אחת מפריצות הדרך הרדיקליות במחשבה הדוקומנטרית בכל הזמנים, עובדה שלימים הפכה טקסט זה לקאנוני עבור כל חוקר מחשבה דוקומנטרית וכל מי שאהבת המעשה הדוקומנטרי בדמו. אולם יותר משני מאפיינים אלה, מעשה תרגום זה הוא יומרני מתוקף אמת סמויה שיש לגלותה ולנסחה ללא תמרוני סחור סחור: הגיעה העת להגיש באופן מלא לכל דובר עברית שתרבות הדוקומנטרי משמעותית בעבורו את נכסי צאן הברזל של המאמץ האינטלקטואלי העולמי לחקור, לנסח, להבין ולהעשיר את המחשבה, המעשה, הצפייה והביקורת הדוקומנטריים. הגיעה העת להפוך את הדוקומנטריסט, כמו גם הצופה הדוקומנטרי, לבני שיח, בעברית, עם שדה המחשבה התיאורטית שמזין ומניע את הדוקומנטרי מיום היוולדו לפני יותר ממאה שנים; דווקא לאור הישגיו הבלתי ניתנים להתעלמות של הסרט הדוקומנטרי הישראלי בזירה העולמית מחד גיסא; ומאידך גיסא, פעולתם של זרמים אדירי כוח במדיום הטלוויזיוני לאמץ מושגים ופרקטיקות תשתית של השיח הדוקומנטרי ולרותמם לתרבות של בידומנטרי (Docutainment) ופורנומנטרי (Pornomentary). לאור ניגודים אלה, קשה להסביר מדוע טרם תורגם לעברית טקסט קאנוני כלשהו של התיאוריה הדוקומנטרית, שהרי מצב זה יוצר נתק לא רק תיאורטי אלא גם מנטלי, רגשי, מעשי וממשי בין התרבות הדוקומנטרית הישראלית לבין אוטוסטרדה שוקקת שמניעה את השיח הדוקומנטרי העולמי מאז השליש האחרון של המאה העשרים.

בראייה שכזאת, תרגום **לקראת פואטיקה של הסרט התיעודי** הוא צעד ראשון במסע שאין ממנו חזרה. מסע זה מבקש נגישות עבור כל יוצר קולנוע דובר עברית אל מעין השפע של מסעות קוגניטיביים מרתקים, שברור שיעדם, תכליתם ואופיים אינם ניתנים לחיזוי ממשי מלבד האמונה שבוודאי הם יוליכו אותנו אל מקומות חדשים, פוריים ויצירתיים יותר. יאמר הציניקן או אפילו סתם זה הרואה עצמו כ'מקצוען' של ממש: עשינו סרטים משובחים גם בלי תיאוריה זו. על כך תענה הביקורת: הסרטים הטובים באמת, אלה שעדיין קצרה ראייתנו מלדמיין אותם, טרם נעשו. מעשה התרגום הזה, מזמין אפוא לעלות על

המרכבה של המחשבה הדוקומנטרית ועל גבה להפליג לעבר אותם מחוזות. מי יודע אילו סרטים יתאפשר לנו לעשות אחרי שנקרא בשפתנו אנו את אוצרות המחשבה הדוקומנטרית, ויותר מכך, כפי שכתב עת זה מבקש לעשות: לתת במה למחשבה דוקומנטרית שטרם חשבנו אותה בעולם (ומעולם). חשוב להבהיר כי עמדה זו, כפי שנוסחה כאן, עניינה אינו אלא לייצר זיקה מחודשת אל מקורות האמנות הדוקומנטרית, כשפה אוטונומית, אוניברסלית וטוטלית. כפי שביקש דז'יגה ורטוב לנסח אותה בכותרות הפתיחה לסרטו האל-מותי: **האיש עם מצלמת הקולנוע.**

אם כן, כיצד ביכולתנו להתחיל לקרוא את **לקראת פואטיקה של הסרט התיעודי**. אחת הדרכים היא למקם אותו בקונטקסט של ההיסטוריה של התיאוריזציה של הסרט התיעודי. ב-1991 הוציא תיאוריטקן הקולנוע המשפיע ביל ניקולס את הספר המכונה: *Representing Reality*, ובו הוא ניסח את הדחף המרכזי של הסרט התיעודי כדחף לידיעה שכלית מודעת. הוא כינה את **תאווה הידיעה** הדוקומנטרית הזו: **Epistophilia**, ובכך נתן תוקף להכרה רווחת (אך גם בעייתית כשלעצמה) שאם על קולנוע הבדיה-העלילתי ניתן לדבר במושגים של התענגות ומציצנות – שהם ביטויים ללא מודע כפי שטענה בין רבים אחרים לורה מלווי – אזי הדוקומנטרי, בניגוד לו, הוא שיח של פכחון רציונלי (**Discourse of Sobriety**). חלוקה דיכוטומית זו אינה גחמה צייקנית של אקדמאים שוכני מגדלות שן. היא מגדירה את ליבת המאבק הקיומי על הגדרת מעמדו האונתולוגי והמטאפיזי של המאמץ הדוקומנטרי להגדיר את מעמדו בתרבות תקשורת ההמונים ביחס למושגי האמת והמציאות. רנוב ער למאבק זה ולעוצמת הטענות שהוא נושא, יוצא, שנתיים לאחר מכן (1993), עם ספר מטלטל שקורא תגר על כמה מהנחות היסוד המתודולוגיות והאפיסטמיות של ניקולס בפרט, ושל מסורת הקריאה של השיח התיעודי בכלל. רנוב, פרופסור לתיאוריה ביקורתית, הניזון מתיאוריות ספרותיות פוסט-סטרוקטורליסטיות, מושפע מהוגים כמו רולאן בארת, ז'אק דרידה, ז'אק לאקאן וזיגמונד פרויד, אם למנות רק כמה מהמוכרים שבהם. במאמר זה, שהנו חלק מאנתולוגיית מאמרים בעריכתו, ושכותרתו יומרנית בפני עצמה: **Theorizing Documentary**, הוא מבנה מודל תיאורטי שתפקידו לאפשר הבנת עומק עשירה ומחודשת של הסרט התיעודי כביטוי להשתוקקויות העמוקות של נפש האדם. רנוב מכנה מודל זה: **ארבע אפנויות האיווי של הדוקומנטרי (The four modalities of desire)**.

מהו אם כן החידוש של **לקראת פואטיקה של הסרט התיעודי** וכיצד יש ביכולתנו להעריך את משמעותו כמו גם את השפעתו על התרבות הדוקומנטרית. החידוש הראשון של רנוב הוא בהתמרה של

התפיסה הביקורתית של הסרט הדוקומנטרי כחלק מהליך מדעי התופס עצמו כשיטה (כפי שטענה האסכולה הסטרוקטורליסטית ששלטה באוניברסיטאות האמריקאיות משנות השבעים ואילך) ועד להצגתה כתהליך, של 'עשייה מדעית' שמטרתה, בלשונו: "להכפיף צורות אסתטיות לחקירה קפדנית באשר לקומפוזיציה, לפונקציה, ולהשפעה שלהן – שדה מחקר זה הפך לסוג של שדה ניסוי ליחסים שבין מדע לאמנות".

רנוב ממקם בפעם הראשונה בתולדות השיח של התיאוריה הדוקומנטרית את מושג הפואטיקה במובנו היווני כ'מעשה פעיל', וממקם אותו במרכז הליך הביקורת של הסרט הדוקומנטרי כיצירה בעלת ערך פואטי סו-גנריס (מין כשלעצמו). רנוב מעניק לסרט הדוקומנטרי לגיטימציה אמנותית עמוקה, מנומקת ומעוגנת באינטואיציות המחקר האנושיות העמוקות ביותר, וזאת, הוא טוען, "מתוך הכרה שחובה עלינו להמשיך ולהיות קשובים במידה זהה לחידוד הכלים הקונצפטואליים [המושגיים] הנדרשים כדי לקדם את התפתחותה של תרבות קולנועית בת-קיימה למען הסרט התיעודי".

מעבר לתביעה של רנוב לאוטונומיה הפואטית של הסרט התיעודי, למיון החדשני של הקונסטרוקציה, הפונקציה והתוצאה הדוקומנטריים, מעבר לקשירה הרדיקלית של הדוקומנטרי לתיאוריות של פסיכואנליזה על כל המשמעויות הפוליטיות, אתיות ואסתטיות המשתמעות מכך, רנוב מעמיד כאן מהלך אינטלקטואלי ששורשיו נמתחים מהמורשת הפואטית של אריסטו, דרך לידתה של הסמיוטיקה כמדע המבקש להכפיף תחתיו את כל הידע האנושי ועד לכוחות מסעירים ביותר של ההיסטוריה של הדוקומנטרי, קרי האוונגרד הסובייטי של דז'יגה ורטוב, שבכתביו המודרניים, שנשאו גם את זרעי בשורת הפוסט-מודרניזם, בישרו את מה שגם למעלה משמונים שנים של תרדמת אינטלקטואליות-דוקומנטרית לא הצליחו לחסל: קרי את ההכרה שהדוקומנטרי, הוא אחת מצורות הפעולה האנושיות המרתקות, מסעירות, סבוכות, עשירות, מתסיסות, מענגות ומשמעותיות שיצרה תרבותנו.

אבל בל נטעה, אומר רנוב; כדי לחלץ מהפואטיקה של אמנות הדוקומנטרי את אותם ערכים ואיכויות, עלינו לעבוד קשה, ביסודיות, בהתמדה וללא מורא, נגד כוחות אידאולוגיים המבקשים לעכב ואולי אף לדכא קריאה שכזו. מאמר זה הוא בעבורו של רנוב, אך ורק ולא יותר מאשר צעד במסע ארוך, כמו גם בעבורנו, קוראיו. ככזה, אולי יש לקרוא בו אט אט ולהבינו בשלבים, לחפש את משמעותו ביחס להגותו הכוללת, המתהווה, שכמה מאבני הדרך המרכזיות שלה מצורפות כאן, כעדות להכרח מימוש כוונתנו שהונחה כאן לפניכם, כבחירה.

ביבליוגרפיה נוספת של רנוב

- Renov, Michael. "Charged Vision: The Place of Desire in Documentary Film Theory." In *The Subject of Documentary*, 93-103. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- " .———Documentary Horizons: An Afterward." In *Collecting Visible Evidence*, edited by Jane Gaines and Michael Renov, 313-26. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- " .———First Person Films: Some Theses on Self-Inscription." In *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, edited by Thomas Austin and Wilma De Jong, 39 .51-Berkshire: Open University Press, 2008.
- " .———Hollywood's Wartime Woman: A Study of Historical/Ideological Determination." Ph.D., University of California, Los Angeles, 1982.
- " .———Introduction: The Truth About Non-Fiction." In *Theorizing Documentary* ,edited by Edward Branigan and Charles Wolfe, 1-11. London: Routledge, 1993.
- " .———New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post Verite Age." In *The Subject of Documentary*, 171-82. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- " .———Newsreel: Old and New. Towards an Historical Profile." *Film Quarterly* 14, no. 1 (1987): 20-33.
- " .———Preface: Spreading the Word About Rouch." In *Building Bridges*, edited by Joram Ten Brink, xiii-xv. London: Wallflower Press, 2007.
- " .———Re-Thinking Documentary." *Wide Angle* 8, no. 3/4 (1986): 71-77.
- " .———The Subject in History - the New Autobiography in Film and Video." *Afterimage* summer 1989 (1989.)
- .———*The Subject of Documentary*. Edited by Michael Renov, Faye Ginsburg and Jane Gaines, Visible Evidence. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- " .———Surveying the Subject: An Introduction." In *The Subject of Documentary*, ix-xxix. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- ,———ed. *Theorizing Documentary*. Edited by Edward Branigan and Charles Wolfe, Afi Film Readers. London: Routledge, 1993.

לקראת פואטיקה של הסרט התיעודי

מאת: מייקל רנב

תרגום מאנגלית: קלוד אברם

הפואטיקה תצטרך לחקור לא רק את הצורות הספרותיות שכבר קיימות, אלא מהן והלאה, את סך כל הצורות האפשריות: את מה שספרות יכולה להיות, ולא את מה שהיא.

צוטאן טודורוב, פואטיקה וביקורת[1]

אין לי מטרות אסתטיות. יש לי **אמצעים** פואטיים העומדים לרשותי. אלה נחוצים לי כדי להיות מסוגל לומר מה שאני רוצה לומר לגבי הדברים שאני רואה; והדבר שאותו אני רואה, הוא דבר מה **שמחוץ** לעצמי – תמיד.

פול סטראנד, **הבט בדברים שמסביבך**[2]

מושג הפואטיקה היה שנוי במחלוקת מראשיתו. אכן מסת היסוד של אריסטו על הפואטיקה – שהיא נקודת המוצא לכל המחקרים שנעשו במערב לאחר מכן – הובנה במשך זמן רב ככתב הגנה נגד גירושם של המשוררים על ידי אפלטון **מהרפובליקה** שלו. בקפדנות ובשיטתיות – נטייה שאפיינה את המספר העצום של המאמצים שבאו בעקבות אריסטו, מנסה **הפואטיקה** שלו להראות "מה זו פואטיקה ומה היא יכולה לעשות"; שורות הפתיחה של יצירה זו קובעות כשדה המחקר את "אמנות חיבור השירה בכללותה על מגוון הז'נרים שלה, הפונקציה וההשפעה של כל אחד מהם". [3] על פי לובומיר דולאצל (Doležel), מאז עברה הפואטיקה המערבית כמה שלבים בהתפתחותה: **השלב הלוגי** (שאותו חנך אריסטו בחיזוי ה'מהויות' האוניברסליות של אמנות הפואטיקה); **השלב המורפולוגי** (המודל הרומנטי/אורגני פרי ההתמקדות האנליטית של גתה ב"מבנה ההתהוות והטרנספורמציות של הגופים האורגניים"[4]); **השלב הסמינטי** (שתחילתו באסכולה של פראג עד לסטרוקטורליזם של רולאן בארת וטודורוב, חקר התקשורת הספרותית במסגרת הכללית של מדע הסימנים). [5]

בטרם ננסה להתוות את קווי המתאר של מה שעשויה להיות הפואטיקה של הסרט והווידיאו התיעודיים, יש להתמודד עם כמה מהעמדות הסותרות שעלו במהלך ההיסטוריה של הפואטיקה –

היסטוריה הרחוקה מלהיות אחידה. כי אם כוונת הפואטיקה, כפי שהגדירה פול ולרי, היא להבין "כל דבר השייך ליצירה או לחיבור עבודות אשר מהותן והכלי שבו גם יחד עושים שימוש הן השפה", כדאי להחיל את הקפדנות האנליטית של הפואטיקה, ביישומה העכשווי לשפה הקולנועית, כדי ללמוד דבר מה על החוקים הכלליים או המאפיינים הספציפיים של השיח התיעודי. [6] גישת חקירת הפואטיקה הולמת את המדיום התיעודי במיוחד, שכן הפואטיקה, כפי שנינוכח לדעת, התמקמה בנקודת החיבור שבין המדע לאסתטיקה, בין תבנית וערך, בין אמת ויופי. הסרט התיעודי עצמו טומן בחובו דו-משמעות סביב צירים דומים, בהתחשב בהנחה השגורה שלנון-פיקשן (nonfiction)* יש חוב כלפי המסומן על חשבון חלקו של המסמן. זהו 'סרט של עובדות', ש'אינו עלילתי', זהו תחום של מידע ואקספוזיציה יותר מאשר של נרטיב או דמיון בקיצור, במרחק-מה מהליבה היצירתית של אמנות הקולנוע. יקשה עליו לסתור ביקורות מושרשות אלה על ידי ניתוח אפנויות (modalities) היסוד של הסרט התיעודי – התנאים להתקיימותו – כדי להעניק משמעות נהירה יותר לתחום השיח התיעודי ולתפקידו, מבחינה אסתטית כמו גם אקספוזיטורית. אטען שקיימות ארבע אפנויות המכוננות סרט תיעודי. [7]

ניתוח זה חייב להיות ספקולטיבי. אם – כפי שטוען צוואן טודורוב (Todorov), הפואטיקה נמצאת עדיין ב'שלביה המוקדמים' – אפילו לאחר 2,500 שנה לקיומה, מאמצים ראשוניים אלה לקראת פואטיקה של הסרט התיעודי מהווים אולי צעדים ראשונים. בראש ובראשונה חשוב להתוות גנאולוגיה מקדמית של הפואטיקה, כדי למקם את הביטויים ההיברדיים העכשוויים ביותר שלה במדעי החברה והרוח, ולאחר מכן לטפל בקווים כלליים בפירוט אפנויות התעודה בקולנוע ובוידאו.

סוגיית המדע

מאז אריסטו התעקשו משוררים לצמצם עירוב של מטרות נורמטיביות או אפילו פרשניות עם שיקולים תיאוריים. [8] התכניות השאפתניות ביותר ליצירת 'ביקורת מדעית' חתרו לסילוק הפרשנות לחלוטין – משימה לא קלה להשגה. טודורוב טוען שתיאור טהור – חותם האיכות של המדע כשיח אובייקטיבי – יכול להיות רק מה שדרידה מכנה 'בדין תיאורטי': "אחד החלומות של הפוזיטיביזם במדעי החברה הוא ההבחנה, אפילו ההנגדה, בין פרשנות – סובייקטיבית, רגישה, אך בסופו של דבר אקראית – ובין תיאור

*נון-פיקשן הוא מושג רחב שמגדיר באופן הכוללני ביותר את סוגת ה'פרוזה שאינה בדינית', שהדוקומנטרי הוא אינו אלא מקרה פרטי שלו. האופן הנכון ביותר לנסח את היחס בין שני המושגים הוא שהקולנוע התיעודי הוא מקרה פרטי של סוגת העל של הנון-פיקשן. מילון אוקספורד מגדיר נון פיקשן כך: 'Prose writing other than fiction, such as history, biography, and reference works, esp. that which is concerned with the narrative depiction of factual events; the genre comprising this'.

פעולה ודאית והחלטית". [9] חשוב לזהות את מגבלותיה של שיטה השאולה ממדעי הטבע ומיושמת על צורות אסתטיות. בה במידה, פואטיקה חדשה צריכה להכיר בהשפעות ההיסטוריות של הענקת ערך למדע במסגרת מדעי הרוח.

ב'שיבת הפואטיקן' ('The Return of the Poetician', 1972) של רולאן בארת, שיר תהילה ליצירתו של ז'ראר ז'נט (Genette), הוא מניח את קיומה של דיכטומיה בין תיאור לפרשנות (והיררכיה מרומזת ביניהם): "כאשר הוא מתיישב לפני היצירה הספרותית, אין המשורר שואל את עצמו: 'מה פירוש הדבר? מאין זה בא? למה זה מתחבר? אלא בפשטות ובמאמצים גדולים יותר [הוא שואל את עצמו] 'כיצד נעשה הדבר?' [10] זויות ראייה היוריסטית זו (על דרך של ניסויי ותעייה) לחקר הצורות האסתטיות – תשומת הלב ל'פשוט' ולנעשה 'במאמצים רבים' – טומנת בחובה את מה שכבר צוין רבות – דימיון לשיטות האינדוקטיביות של המדע. [11] הפואטיקה, שלעתים קרובות מובנת כ'מדע הספרות', עשויה אפוא להיחשב כשדה חקירה מוצלב (chismatic) במהותו. הנוסחה האורגנית-הווליסטית של קולרידג' (Coleridge) לשיר (הפואמה) כ"אותו זן של קומפוזיציה המנוגד לעבודות מדעיות, בכך שהוא מציע את העונג ולא את האמת כמושאו המייד", עשויה להציג את הפואטיקה כמדע של האנטי-מדע. [12] להסתכן בפואטיקה של הסרט התיעודי משמעו להגדיל שוב את הסיכון, שכן מקובל להניח שהמטרה וההשפעה של דרכי העבודה התיעודיים חייבות להיות (כדי לחזור להנגדה של קולרידג') האמת, ורק כדבר משני לה, אם בכלל, העונג. פואטיקה תיעודית תהיה אפוא המדע של האנטי-מדע המדעי (the science of a scientific anti-science)! למורכבויות כאלה של המחשבה אין אולי משמעות רבה כשלעצמן, אולם הן מעידות על האופי המרגיז במיוחד של כל חקירה שיטתית של הסרט התיעודי כתבנית אסתטית. כפי שנראה, יסודות הפואטיקה התיעודית מעוררים את סוגיית המדע באותה ודאות שעושה זאת ההיסטוריה של התבניות התיעודיות. [13] בכמה מהניסיונות האחרונים ליצור תיאוריה של הפואטיקה, בחרו העושים במלאכה להתרחק מהדיון סביב המדע, שבתחום האסתטיקה תלוי בביטול מוחלט של הדיכטומיה אמנות/מדע. עם זאת, זוהי התפתחות של העת האחרונה, ואל לה להאפיל על התשוקה האפסטימולוגית שהיוותה את החותם של מאות שנות חקירה קפדנית: הגעגוע לביקורת אסתטית המתקרבת למעמדו של המדע, אותה "הצצה חופשית על העולם שאינה מעוגנת תרבותית, המתאפשרת על ידי אובייקטיביות מיתית". [14] אל לנו להמשיך לחפש אחר הוכחת 'השאיפה למדע' אלא בכתביו המכריעים בנושא של צוואטן טודורוב, שבין ספריו השונים בתחום נמנים 'הקדמה לפואטיקה' (1981) ו'הפואטיקה של הפרוזה' (1977). בזה האחרון טודורוב מאפיין את הדאגות המשותפות של האסכולות השונות, אשר מאמציהן הביאו לרנסנס של

מחקרים בפואטיקה במאה הנוכחית – הפורמליסטים הרוסים, אסכולת פראג, האסכולה המורפולוגית הגרמנית, הביקורת האנגלו-אמריקנית החדשה והסטרוקטורליסטים הצרפתים.

אותן אסכולות של הביקורת (מבלי להיכנס להבדלים שביניהן), ממוקמות ברמה איכותית שונה מכל מגמה ביקורתית אחרת, בכך שאינן מחפשות להעניק שם למשמעות הטקסט, אלא לתאר את האלמנטים המבניים שלו. לכן, הליך הפואטיקה קשור למה שאנו עשויים באחד הימים לכנות 'מדע הספרות'.^[15]

הצהרתו של טודורוב – בכמיהתה לבסיס מדעי לחקר הספרות – מביעה תשוקה לתיאוריה כללית של פרקטיקות אסתטיות, סוגיה התלויה ועומדת מאז ימי אריסטו.

ב'שיבת הפואטיקן', משרטט בארת גנאולוגיה של הפואטיקה, המגיעה לשיאה בעבודתו של ז'ראר ז'נט בהסתמך על שלושה פטרונים של הפואטיקה – אריסטו, ואלרי ויאקובסון. כמו במקרה של טודורוב, מושג החזרה לפואטיקה אצל בארת ניתן לניבוי מראש בזכות תשומת הלב הגוברת המוענקת למחקר הסמיוטי: "לכן הפואטיקה היא עתיקה מאוד (קשורה לכל התרבות הרטורית של הציוויליזציה שלנו), ועם זאת חדשה מאוד, בכך שהיא יכולה ליהנות היום מההתחדשות החשובה של מדעי הלשון".^[16] מעניין לציין (או אולי לא, היות שהערך הביקורתי של בארת, קשור לבטח 'לחזרה לעקבות' [doubling back] שהוא מטיל על עצמו) כי בארת המוקדם – במסה שלו משנת 1967 'ממדע לספרות' – כותב שהמטרה החשובה ביותר של הסטרוקטורליזם יכולה הייתה להיות – לו הייתה שיטה זו מציבה את הספרות לא כאובייקט לניתוח, אלא כפעילות כתיבה: "ביטול ההבחנה, שהיא פרי ההיגיון, ההופכת את עבודת הכתיבה לאובייקט לשוני ואת המדע למטה-שפה, ובכך לסכן את הפריווילגיה האשלייתית שאותה מייחס המדע לבעלות על שפת העבדים (slave language)".^[17] אחרים, העובדים במסגרת מסורת הפואטיקה המערבית, נטו פחות להתנער מהענקת מעמד (סטטוס), או משביעות רצון אינטלקטואלית, שאותה מספקת החקירה המדעית (למחצה). בתחום חקר הקולנוע, איש לא אימץ לעצמו את נושא הפואטיקה במידה רבה כל כך כמו שעשה זאת דויד בורדוול (Bordwell).

בסיכומו התומך בפואטיקה היסטורית של הקולנוע, המופיע לקראת סוף מאמרו 'Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema', כותב בורדוול: "הפואטיקה שואפת לתת הסבר כולל לסיבות ולשימושים של סרטים [...]. עבודה שכזו [...] מציבה את הפרשנות בשירות חקירות גלובליות יותר של קונבנציות התבנית והפונקציה הקולנועית".^[18] עבור בורדוול, פואטיקה הופכת לסוג של 'מטה-ביקורת', המסוגלת להסביר לא רק את 'המאמצים המוסדרים' המייצרים טקסטים, אלא גם את

ההשפעות הנוצרות בגין מנהגי פרשנות. "פואטיקה אפוא אינה גישה 'ביקורת' נוספת, כמו ביקורת מיתוסים או דקונסטרוקציה", כותב בורדוול. "היא גם אינה 'תיאוריה', כמו פסיכואנליזה ומרקסיזם. באופן הרחב ביותר, זוהי מסגרת מושגית שבתוכה ניתן להציג שאלות ספציפיות לגבי הקומפוזיציה והאפקטים בסרטים". [19]

אולם טענותיו המוחלטות של בורדוול המצדדות ביעילות וקפדנות אינטלקטואלית של הפואטיקה הן באותה מידה דחייה בוטה של גישות הפרשנות השולטות; הן משמשות לבטח כלי פולמוסי בספרו. יתרה מזאת, בורדוול נודע כיום בעניינו ביבוא תובנות המדעים 'הקשים יותר' – בהם פסיכולוגיה קוגניטיבית – לבניית גישה הניתנת לאימות, שיטתית ואנליטית יותר, ללימוד הקולנוע. לכן היא זה לעזר למקם את טענותיהם של בורדוול או של טודורוב התומכות בפואטיקה במסגרת רשת רעיונות רחבה יותר, וליתר דיוק, במסגרת הדיונים סביב המעמד הדיסקורסיבי של המדע.

א"ג גריימאס (Greimas), בניתוחו את השיח החברתי-מדעי, מצביע על הסתה/העתקה (shift) שנוצרה על ידי הסמיוטיקה, מהבנת המדע כשיטה להצגתו כתהליך, כ'עשייה מדעית'. ככזה, המדע הופך להיות קשור למושג הפואטיז (poesis) בשורשיו האטימולוגיים (המילה 'poesis' ביוונית, פירושה 'עשייה אקטיבית'). "עשייה זו שלעולם לא תהיה מושלמת, ולעתים קרובות תוביל לטעויות, באה לידי ביטוי בשיח שהיא מעוררת, שיח שבמבט ראשון ניתן לזהותו רק בגלל המשמעויות הסוציו-לינגוויסטיות של 'מדעיותן' (scientificity)". [20] ניתן לומר שפואטיקה המנוסחת בהלך הרוח הפעיל של החקירה המדעית פונה לתחום האסתטי בדחיפות אפיסטמולוגית השמורה בדרך כלל למדעי הטבע: "הסמיוטיקה היום מונה כאחד מתפקידיה הדחופים את חקר הארגון הדיסקורסיבי של המשמעות". [21]

בטון שונה לחלוטין, המזכיר (אולי שלא בכוונה) את הביקורות האחרונות החשובות של השיח הפוסט-קולוניאליסטי, הן ונדלר (Vendler) מתארת את העונג המיוחד המוצע בחקר השיטתי של טקסטים אסתטיים:

העונג טמון כאן בגילוי החוקים של הוויית היצירה הספרותית (laws of being). העונג שבפואטיקה אינו שונה מתענוג המדען המעלה – ראשית בהיסוס ולאחר מכן בביטחון הולך וגובר – השערה העושה סדר בתוך שברי הנתונים. שברי נתונים אלה, נראה שעולים ומסדרים עצמם לתוך צורה מהרגע שמתבוננים בהם מהזווית הנכונה [...]. במידה שלגילוי כוכב נפטון או האוקיינוס השקט הייתה פונקציה חברתית, כך גם לגילוי (למבטו של הציבור) הפואטיקה של משורר חדש, או היבטים חדשים לפואטיקה של משורר ותיק. טקסטים הם

חלק מהמציאות, וזמינים באותה מידה למחקר ולגילוי כמו כל קרקע שהיא. [22]

רצון זה למדע – דהיינו התשוקה לדווח על דרכי עבודה אסתטיות היא בעלת קוהרנטיות פנימית והתאמה תיאורית שתתקרב למעמד מדעי – יהיה חשוף להתקפות של פוזיטיביזם או נאיביות אידאולוגית. מישל פוקו הזהיר נמרצות מפני 'ההשפעה המעכבת של תיאוריות טוטליטריות גלובליות'. [23] הוא יצא באופן ממוקד נגד התיאוריה הפונקציונליסטית והשיטתית שנוצרה בשם המרקסיזם, הפסיכואנליזה או הסמיוולוגיה של טקסטים ספרותיים – תיאוריה שכוונתה להבטיח מעמד מדעי שלטענת פוקו: "הניסיון לחשוב במושגים של טוטליות הוכיח עצמו למעשה כמכשול למחקר". העדפתו האישית של פוקו הייתה בנייה של גנאולוגיות המוגדרות כ'אנטי-מדע', והענקת תשומת לב: כנגד הטענות לגוף תיאורטי אחיד אשר ייסן אותן, ייצור היררכיה וסדר בשם ידע אמיתי כלשהו, ורעיון שרירותי כלשהו של מה שמכונן את המדע ואת מושאיו". [24]

אולם, יותר מאשר להתחרות על גישה מיוחדת לחקירה מלומדת – כלומר מה קנה המידה שלה, מה תחום הנושאים והמטרות שלה, או שיטותיה – הציג פוקו שאלות שחובה להעלותן ולעסוק בהן בכל מחקר שהוא, כמו למשל סוגיית הפואטיקה, אשר מבחינה היסטורית שאפה 'להעלות' את ביקורת הספרות למעמד של מדע. זו בדיוק שאלת הכוח בתחום החקירה הביקורתית, הכוח המוקרן מהשערה (מהנחה מוקדמת) המקיפה קטגוריות שיח מסוימות שאותה מעורר פוקו. [25]

במושגים פרטניים יותר, הייתי אומר שאפילו לפני שאנו מסוגלים לדעת באיזו מידה ניתן להשוות דבר כמו מרקסיזם או פסיכואנליזה לפרקטיקה מדעית באופן פעולתה היום-יומית, כללי הבנייה שלה, תפיסות העבודה שלה, כך שאפילו לפני שנוכל להציג את השאלה של אנלוגיה מבנית ותבניתית בין שיח מרקסיסטי או פסיכואנליטי, לבטח חיוני להציג לעצמנו את השאלה לגבי שאיפותנו לאותו סוג של כוח שניתן להניח שהוא נלווה למדע שכזה. לבטח, יהיו אלה סוגי השאלות שלהלן שיידרשו להישאל: מהם סוגי הידע שאתה מבקש לשלול בעצם הרגע שבו נשאלת שאלתך: "האם זה מדע?"; אילו נושאי דיבור, שיח – אילו נושאי חוויה (התנסות) וידע – מבקש אתה אז 'לצמצם' כשאתה אומר: "אני הוא זה המנהל שיח זה, השיח הוא מדעי ואני מדען"? איזה אוונגרד תיאורטי-פוליטי מבקש אתה להכתיר כדי לבודדו מכל צורות הידע הבלתי רציפות, הסובבות סביבו? כאשר אני רואה אותך מתאמץ לקבוע את המדעיות של המרקסיזם, אינני חושב באמת שאתה מפגין, אחת ולתמיד, שלמרקסיזם יש תבנית רציונלית, ולכן התאורמות של המרקסיזם הן תוצאה של הליכים

הניתנים לבדיקה; עבורי אתה עושה דבר מה שונה לחלוטין, אתה משקיע בשיח המרקסיסטי ובסוגי שיח אחרים התומכים את השפעות הכוח שהמערב – מאז ימי הביניים – ייחס למדע ושמר עבור אלה שהיו מעורבים בשיח מדעי. [26]

ללא ספק, במקרה של חלק משיאי חקר הפואטיקה הנזכרים בספרו של טודורוב 'פואטיקה וביקורת' – שעמם נמנים הביקורת החדשה והסטרוקטורליזם – הדגש על המימד הסינכרוני של האובייקט הטקסטואלי (מה שרומן יאקובסון מכנה "הרכיבים הרציפים, המתמידים, הסטאטיים" של הטקסטן [27]), ועל העקרונות הכלליים השולטים במשמעות, הותקף רבות כבלתי היסטורי (ahistorical), אינו עומד בקריטריונים מדעיים ועיוור למשחק החופשי של המסמן כמו גם להטרוגניות של עמדות הצפייה (של הצופה המובלע) (ספקטאטוריאליזם, spectatorship). [28] ביקורת הסטרוקטורליזם על חוסר תשומת ליבה היחסית של שיטה זו לדינמיות של הטרוספורמציה ההיסטורית, צוינה כבר ב-1966 על ידי דרידה ב-'Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences', אשר בו צוינו גבולות המתאר של הגישה הסטרוקטורליסטית על פי קלוד לוי-שטראוס (Levi-Strauss):

באופן קונקרטי יותר, יש להכיר בכך שבעבודתו של לוי-שטראוס הכבוד לסטרוקטורליות, למקורות הפנימית של הסטרוקטורה (מבנה/תבנית) כופה ניטרול של הזמן וההיסטוריה. לדוגמה, הופעתה של סטרוקטורה חדשה, של מערכת מקורית, מתרחשת תמיד – וזהו עצם התנאי של הייחודיות הסטרוקטורלית – על ידי קרע עם עברה, מקורה וסיבתה. לכן ניתן לתאר מה שייחודי לארגון הסטרוקטורלי, רק כשלא לוקחים בחשבון, ברגע תיאור זה, את תנאי העבר שלו: על ידי הכישלון להציג את בעיית המעבר מסטרוקטורה אחת לשנייה, על ידי שימת ההיסטוריה בסוגריים. [29]

פואטיקה ופוליטיקה

אולם, על פי כמה יישומים של מודל הפואטיקה בעת האחרונה, ניתוחים דיסקורסיביים המודעים לתבנית הטקסטואלית, לפונקציה ולהשפעתה, יכולים לטפל במידת שכנוע זהה במקומי ובפוליטי: לדוגמה, ג'יימס קליפורד וג'ורג' א' מרקוס ב-'Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography'; איבן ברדי ב-'Anthropological Poetics'; ננסי ק' מילר ב-'The Poetics of Gender'; וסוזן רובין סוליימאן ב-'The Politics of Subversive Intent: Gender and Politics, and the Avant-Garde', במיוחד הפרק על 'The Politics

'Poetics of Female Eroticism and [30] ג'יימס קליפורד רואה באתנוגרפיה של העשייה הפואטית (פואסיס) דבר מה מורכב, פלורליסטי וטעון פוליטי. אם התרבות שנויה במחלוקת, זמנית ובהתהוות, הייצוג וההסבר ההולמים שלה ניתנים למימוש רק באמצעות "סדרות מפגשים פתוחים מקריים טעוני עוצמה". [31] עם זאת, האופי הזמני של ממצאי האתנוגרף בן זמננו ("מפגשים דברניים, מוגדרים יתר על המידה כחוצי-תרבותיים, טעונים ביחסי כוחות ומטרות אישיות צולבות" [32]) מגבירים, יותר מאשר פוסלים, את הצורך בסוג של דיון (דיסקורסיבי) העוסק בבחינה עצמית, אשר הפואטיקה כרוכה בו. סולמין (Suleiman) טוענת ש"תיאוריה אותנטית של האונגד חייבת לכלול פואטיקה של המגדר, ופואטיקת מגדר אמיתית אינה ניתנת להפרדה מהפואטיקה הפמיניסטית". [33] היא טוענת שהעשייה הביקורתית, למרות עירנותה לפריסת אלמנטים מסמנים (תחום העניינים הפורמליים), צריכה להיות ערה כל העת ליחסי הכוח ולזכויות היתר המתהווים ולא להא לה המולדים/המגדריים.

הדבר המכריע בעבודתם הן של קליפורד והן של סולמין המצוטטים לעיל, הוא ההכרה שבניתוח של עשייה תרבותית/אסתטית יש לקחת בחשבון את הדינמיקה של החלל החברתי שהאובייקט שלה תופס. במובן מציאותי, הפואטיקה חייבת גם להתמודד עם הבעייתיות של הכוח. אם, כפי שטען פוקו, היחיד (האינדיווידואל) הוא "תוצאה של כוח" המופעל על ידי מנגנון מתוחכם אשר "מתפתח, מארגן ומפיץ [...] ידע, או ליתר דיוק, מנגנוני ידע", חקירות ביקורתיות של הזנים, התפקודים וההשפעות של הצורות הדיסקורסיביות חייבות לטפל בלחצים ומגבלות ההגדרה החברתית – עקרונות הסמכות והלגיטימיות, כמו גם הדיכויים ההיסטוריים המעצבים ומגבילים צורות אסתטיות. [34] כשבוחנים את הסרט התיעודי, מתברר שהמאפיינים הפורמליים המגדירים את המחזורים או הסגנונות של צורה קולנועית זו (סרט האקטואליה [actualité], ה-cinépoem או ה-cinema vérité) הם, מבחינה היסטורית ואידאולוגית, מקריים. 'הזרמים' הקולנועיים שלעתים קרובות כל כך פעלו ככוח המניע בהתפתחות הסרט התיעודי (מקבוצת Grierson בבריטניה דרך היוצרים הקולנועיים של Drew Associates בארצות הברית ועד לרדיקלים מתנגדי התרבות הקיימת של Newsreel) היו, בכל אחד מהמקרים, מאוד מעורבים פוליטית – כפי שאפשר לצפות מעשייה תרבותית המייצרת הון (ולעתים קרובות ממומנת על ידי המדינה). [35]

הדגש על השילוב ההכרחי של הפוליטי והאסתטי בחזרה הנוכחית לפואטיקה, חזק אף יותר במחקר אחר שנערך לאחרונה. סמדר לביא (Lavie) טוענת במאמרה: 'The Poetics of Military Occupation: Mzeina: Allegories of Bedouin Identity Under Israeli and Egyptian Rule' כי עצם הקיטוב בין הפואטיקה והפוליטיקה עשוי להיות ספציפי מבחינה תרבותית. מטרתה של לביא היא להראות כיצד וריאציות של

הצגות סיפור ריטואלי באמצעות עושר השכבות האלגוריות שלהן, משיגות סוג עמידות של תרבותיות-ילידית, המהווה תמהיל של השפעות פואטיות ופוליטיות. "בעוד תרבויות ארצות העולם הראשון (First World) עושות הבחנה בין הפרטי לציבורי, ובין הפואטי לפוליטי", היא כותבת, "תרבות המְזַאֵינָה, הנמצאת תחת איום תמידי של מחיקה, מספרת את עצמה בדרך אלגורית ומצהירה על קיומה, תוך שימוש במילים נרדפות של החוויה הפרטית לתיאור ההיסטוריה של הקולקטיב, ואיחוד הפואטיקה המקומית של סיפור סיפורים, עם המציאות הפוליטית הגלובלית של הניאו-קולוניאליזם". [36]

מה שעולה מסקירה זו של ניסיונות חדשים לקראת פואטיקה של הספרות, של האתנוגרפיה ושל הקולנוע, היא תחושה של שאיפה משותפת לבנות ולבחון תיאוריות כלליות של טקסטואליות, המתמקדות בתהליכי קומפוזיציה, תפקוד והשפעה קונקרטיים. למרות ההתמקדות באמצעי הרטורי או באסטרטגיה הפורמלית, אין הכרח שמתחייבת התעלמות מהותית מגורמים קובעים מבחינה היסטורית ואידיאולוגית (כולל אלה המהותיים למיזם של המבקר עצמו). אכן, מה שמוכח הוא דווקא ההפך. עבודות אלה, למרות שאיפתן לקפדנות אינטלקטואלית ולדייקנות הניסוח, אינן יכולות במידה מספקת להיות מקוטלגות כפורמליסטיות או מדעיות בעלות מודעות בלתי אישית (unself-consciously scientific). אכן, בהתייחס לאיחוד העכשווי של 'הפואטיקה' וה'פוליטיקה', לוגיקה של התווספות שולטת: כל מושג פועל הדדית "כתוספת שבאה לפצות על ליקוי" מבלי להיכנע לחיצוניות מוחלטת. ("ההתווספות אינה נוכחות ואף לא היעדרות. שום אונתולוגיה אינה יכולה לחשוב את פעולתה" [37]). הפנייה לאחרונה לפואטיקה, מסומנת אם כן על ידי הפעלה מקבילה של ההיסטוריה ('פואטיקה היסטורית') ושל הפוליטיקה ('פואטיקה ופוליטיקה'). האתגר שלביא מציבה בפני ההנחות היורוצנטריות של בינאריות פואטית/פוליטית, והניתוח שהיא מציעה לניסיונות המעשיים (הפרקטיקות) הסינקרטיסטיים הטעונים מאוד שהיא מתארת, מחזקים את תחושת האישית שתשומת לב קפדנית לטקסטים יכולה להקל על ההבנה הפוליטית.

הדיון המורחב הזה בפואטיקה מיועד לבטא כהלכה את הקונטקסט ההיסטורי המדויק שבתוכו ניתן יהיה לשפוט את הפואטיקה של הסרט התיעודי. כל משימה כזו מעלה מן ההכרח מסורת עשירה ומגוונת של מחקר בעולם המערבי, אשר כמה מביטוייה במאה העשרים היו לתועלת בעיצוב החשיבה הקיימת לגבי עשייה תרבותית. בהתחשב במטרה הבסיסית של הפואטיקה – להכפיף צורות אסתטיות לחקירה קפדנית באשר לקומפוזיציה, לפונקציה, ולהשפעה שלהן – הפך שדה מחקר זה למעין שטח אימונים לבחינת היחסים שבין מדע לאמנות. [38] בעוד שפרשנים רבים מקוננים על התקשחות הפילוג 'אמת ויופי' מאז תקופת הנאורות, ואחרים מנתחים את ההשלכות האידיאולוגיות של הפיצול שבבסיס הנחה זו, עבודתם

של הפואטיקנים ממשיכה להגדיר מחדש את אותם גבולות השנויים במחלוקת. רק לאחרונה כמה מחקרים בספרות ואתנוגרפיה הצביעו על כך שלאקראיות האופי הפוליטי וההיסטורי יש מקום במסגרת הפואטיקה. המהלך שלי צריך להיות מובן במסגרת הקונטקסט הזה.

במובא להלן אנסה לשרטט בקווים כלליים כמה עקרונות בסיסיים השולטים בפונקציה ובהשפעה של העבודה התיעודית בקולנוע ובוידאו, וזאת בתוך מסגרת היסטורית, על ידי בחינת האפנות הדיסקורסיבית. מאמץ זה, למרות היותו ראשוני, יבחן את הפרמטרים והפוטנציאלים של השיח התיעודי, שמטרתו הסופית היא העשרת הסרט התיעודי – תחום שנדון ונחקר מעט יותר מכל תחומי הקולנוע השונים. המודעות הפופולרית המוגבלת להיקף ולדינמיות של העבר התיעודי, המחסור בערוצי הפצה עבור היוצר העצמאי של סרטי תעודה, וההזנחה היחסית של ביקורת הצורות התיעודיות, חוברים יחדיו כדי למנוע את צמיחתו והתפתחותו של הסרט התיעודי.^[39]

כל זה תורם להתרוששות היחסית של **תרבות הסרט התיעודי**, אקלים נמרץ של רעיונות ופעולות יצירתיות המוזנים על ידי דיון והשתתפות ציבורית. סביבה שכזו אולי הייתה קיימת פעם ברוסיה הסובייטית בשנות העשרים, או במדינה זו (ארה"ב) במהלך שנות השלושים המאוחרות או בתחילת שנות השישים. אולם, עם התגבשות והתייעלות רשתות הטלוויזיה המסחריות (ולאור העדיפות שהן מעניקות ל'תוכניות ריאליטי', אפילו על פני סרטים תיעודיים מבית), וההשבתה למעשה של הקולנוע העצמאי מפורמטים של סדרות הטלוויזיה הציבורית כמו סדרת התחקירים *Frontline*, סביבה כזו כבר אינה קיימת. למרות פעולה שננקטה לאחרונה על ידי חברי קונגרס למען יצירת שירות טלוויזיה עצמאי שיתמוך ו יציג את עבודתם של מפיקים עצמאיים בעקבות מאמצי שדולה של קואליציית מפיקים עצמאיים, אנשי חינוך ואזרחים בעלי עניין, הרווחים שפעולות אלה הביאו עמן, מאוימים מאוד על ידי הכוחות השמרניים בקונגרס. אכן, עצם ההישרדות של אמנות המופקת באופן עצמאי והזוכה לתמיכה ממשלתית בארצות הברית נותרת בסימן שאלה, ומצב עניינים זה בא היטב לידי ביטוי בדרמה המתמשכת סביב מוסד התרומה הציבורית לאמנויות – *National Endowment for the Arts*.^[40] אם אקטיביזם פוליטי אפשרי בשנות התשעים המוקדמות, חובה עלינו להמשיך ולהיות קשובים במידה זהה לחידוד הכלים הקונספטואליים (המושגיים) הנדרשים כדי לקדם את התפתחותה של תרבות קולנועית בת-קיימה למען הסרט התיעודי.

ארבע מגמות הבסיס של הסרט התיעודי

אני מבקש לבחון כאן בקונטקסט הפואטיקה הנולדת ומתפתחת של הסרט התיעודי – אותם עקרונות של קונסטרוקציה, פונקציה ואפקט הספציפיים לסרטים ולווידאו תיעודיים – את מה שאני רואה כארבע מגמות הבסיס או הפונקציות הרטוריות/אסתטיות שניתן לייחס לעשייה התיעודית.[41] אין הכוונה שקטגוריות אלה יהיו בלעדיות או אטומות; החיכוך, החפיפה – אפילו ההגדרה ההדדית – המבחינים בין הקטגוריות האלה, מהווים עדות לעושר ולמגוון ההיסטורי של הצורות התיעודיות באמנויות החזותיות. ברגעים מסוימים ובעבודתם של יוצרים מסוימים העושים במלאכה, מאפיין זה או אחר מביניהם זכה לעתים קרובות לקדימות יתר או הוזנח. אני מציין את ארבעת המגמות בצורת שם הפועל, היאה לתפקידם ב"פואסיס", המושג היווני שפירושו "עשייה פעילה":

1. לתעד, לגלות או לשמר.

2. לשכנע או לקדם.

3. לנתח או לחקור.

4. לבטא (to express).

אין בכוונתי לטעון שהיצירה התיעודית הראויה ביותר קולעת בהכרח לשיווי משקל אידיאלי בין אותן מגמות, או אפילו משלבת אותן בדרך ייחודית. אני מקווה דווקא להראות את האופי הייחודי, הבונה, של כל אחת מהן, את האפשרויות היצירתיות והרטוריות הנולדות על ידי מגוון אפנויות אלה. האג'נדה הגלויה למדי שלי היא להצביע ואולי אפילו להעלות את ערכן של כמה מגמות בקולנוע התיעודי שלא נחקרו דיין, בתקווה לקדם את "המחקר הבסיסי" באמנויות, היוצר תרבות טובה יותר, לבטח באותה מידה שהוא יוצר מדע טוב יותר. מושג זה של "המחקר הבסיסי" הוא היסוד לפואטיקה מכל סוג. עם זאת, במקרה של הקולנוע התיעודי, מחקר מועט מדי, מכל סוג שהוא, נערך בתחום זה מכדי להטיל אור על התנאים הדיסקורסיביים השולטים, והיוצרים את מה שמוגת כ'פרוזה שאינה בדיונית' (nonfiction). יש לקוות שהחקירה של כמה מאותן אפנויות (modalities) של הקולנוע התיעודי יכולה להתחיל לעקור את התחושה של כורח המציאות ההיסטורי המצטרפת לכל מה שאיזון (או חוסר-איזון) יכול להשיג בתחום הפרקטיקות הקיימות (לדוגמה: הפונקציה הרטורית המאפילה על הפונקציה האנליטית) כדי להשתלב עם הפוטנציאל הרחב יותר, המודחק אך הזמין.

ארבע הפונקציות כאפנויות של תשוקה

ארבע הפונקציות פועלות כאפנויות של תשוקה, ככוחות דרבון המתדלקים את השיח התיעודי. כך, את הקטגוריה לתעד/לגלות/לשמר ניתן להבין ככוח המניע-המימטי (mimetic) המשותף לקולנוע בכללותו, המועצם על ידי המעמד האונתולוגי של המסמן התיעודי – כוחו המשוער ללכוד את 'התנועה הבלתי נתפסת של המציאות'. בשנות השלושים המאוחרות כתב הנס ריכטר (Richter) ברהיטות רבה, בבואו לתאר את הצורך ההיסטורי לשימור קולנועי: "תקופתנו דורשת את העובדה המתועדת [...]". טכנולוגיית השכפול המודרנית, באמצעות הסינמטוגרף, רק הגיבה לצורך בהזנה עובדתית [...] המצלמה יצרה מאגר של התבוננות אנושית בדרך הפשוטה ביותר האפשרית". [42] כבר ב-1901 גויס הקולנוע לשירות השימור התרבותי על ידי בלדווין ספנסר שהסריט את הטקסים האבוריג'יניים. [43] האנתרופולוגיה, בלהט שלה להצלת 'זהויות שבסיכון' [מליצה שמשכה אליה לאחרונה הרבה אש ממקורות שונים, ראו בעניין זה את מאמרו של Trinh T. Minh-ha (פרק 5)] השתלטה על עין המצלמה כבת ברית נאמנה.

אחד הטקסטים החיוניים לדין בעניין התשוקה התומכת בדחף התיעודי, הוא לבטח מאמרו הקלאסי של אנדרה באזן ('Bazin, 'The Ontology of the Photographic Image'). כאשר המאמר מגיע לקרשנדו הרגשני שלו, כל תפיסה של הקשר האסימפטוטי של התמונה לריאלי/מציאותי, מושלך לטובת תיאור שלפיו הסימן האינדקסלי (indexical)* הופך זהה לרפרנט. בהצהרה שלהלן ניתן להרגיש את כוח התשוקה (ההיסטורית? של הכותב?), בשעה שזה משנה את הדין על המעמד האונתולוגי של התמונה המצולמת לכדי הצהרה לגבי תורת הסימנים עצמה.

רק עדשת המצלמה יכולה להעניק לנו את סוג תמונת האובייקט המסוגלת לספק את הצורך העמוק שיש לאדם למלא במקומו דבר מה שהינו יותר מאשר אומדן בלבד, סוג של מדבקה או העברה. התמונה המצולמת היא האובייקט עצמו, האובייקט המשוחרר מתנאים של זמן ושל חלל השולטים בו. אין זה משנה עד כמה מעורפלת, מעוותת או דהויה התמונה, ואין זה משנה באיזו מידה היא עשויה להיות חסרת ערך תיעודי, היא חולקת, בכוח תהליך התהוותה עצמו, את ההוויה של המודל שהיא הרפרודוקציה (השכפול) שלו; היא המודל. [44]

* רנוב עושה כאן שימוש בטריכוטומיה המפורסמת של הסימן של הסמיוטיקאי האמריקני צ'ארלס סנדרס פירס ל: סימן אינדקסלי, איקוני וסימבולי, והכוונה היא שהסימן האינדקסלי הוא בעל הקשר החזק ביותר בתוך חלוקה זו לאובייקט הייחוס במציאות האמפירית. להרחבה על מילון המונחים של פירס ראו: (הערה של המערכת). <http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html>

עמדתו של באזן חורגת מעבר לבניית סצינה של נוכחות עצמית מוחלטת עבור הסימן (sign) התיעודי, ובמקום זה הוא מציע חוסר גשמיות (immateriality) מוחלט הנוצר מהיטמעותה המלאה ברפרנט ההיסטורי. [45]

לבטח קיימים מקרים היסטוריים המקשים לטעון ש'אפנויות של תשוקה' הן דבר נצחי או מולד. הדחף התיעודי עשוי להיות טרנס-היסטורי, אבל הוא רחוק מלהיות בלתי נגוע בידי ההיסטוריה. בעוד שייתכן שבאזן הסב את תשומת ליבנו לענייני קטלוג שכאלה, כאונתולוגיה צילומית, הוא היה גם קשוב למגוון השפעות שמפעילה ההיסטוריה על קהלים ועל תגובותיהם לביטוי הקולנועי. במאמרו 'Cinema and Exploration', דן באזן באיכויותיהם היחסיות של סרטים מסוימים המיישמים את הרקונסטרוקציה של משלחות מדעיות. ההעדפה שלו היא לסרט כמו *Kon Tiki* (תיעודו של *Thor Heyerdahl* – מסע ימי בן 4,500 מיילים), שבו רק קטע קצר בסרט – שצולם רע, לעתים קרובות בחשיפה נמוכה מדי, סרט של 16 מ"מ שהוגדל ל-35 מ"מ – מספק דיווח מהימן על חוויה: "נכון יהיה לומר שסרט זה אינו עשוי אך ורק ממה שאנו רואים – ליקוייהם באותה מידה עדות לאותנטיות שלו. המסמכים החסרים הם טביעות הנגטיב של המשלחת – שרישומה נחרט עמוק". [46] ההעדפה זו לאמיתי בכול מחיר, נמסר היסטורית בתיאורו של באזן: "מאז מלחמת העולם השנייה היינו עדים לחזרה הוודאית לאותנטיות התיעודית [...]. כיום מבקש הקהל שמה שהוא רואה יהיה אמין, אמונה שניתן לבחון אותה על ידי אמצעי מדיה אחרים כמו רדיו, ספרים, והעיתונות היומית [...]. השכיחות של דיווח אובייקטיבי, שבאה בעקבות מלחמת העולם השנייה הגדירה אחת ולתמיד מה נידרש מדיווחים אלה". [47] ארבעה עשורים מאוחר יותר – בעקבות פרסומות טלוויזיה אינסופיות שקלף הסחר שלהן הוא 'המראָה' התיעודי שלהן (מצלמה רוטטת, צילומי שחור-לבן מגורענים) – התיאור הפגום טכנית של מציאות מרומזת, אינו מספק עוד כערבות חזותית לאותנטיות, שכן זה עדיין נתפס כתחבולה נוספת. אולם, אני טוען שבעוד שהאינסטינקט לשימור תרבותי עצמי נותר קבוע, המסמנים של הסרט התיעודי משתנים מבחינה היסטורית.

באשר לקטגוריית הקידום והשכנוע, ניתן להבין את הפונקציה הרטורית של סרט כמנחה (מתווך) לתשוקה בהיבט הרציונליסטי ביותר שלה. בהתחשב בתובנתו הבסיסית של אריסטו לגבי הצורך בהוכחות רטוריות כדי להשפיע על שינוי ("בפני קהלים מסוימים, אפילו החזקה בידע המדויק ביותר, לא יהפוך את זה קל – מה שאנו מכנים לייצר שכנוע") [48]; טכניקות שכנוע הן תנאי מוקדם להשגת מטרות אישיות או מטרות חברתיות. אנו עשויים בכונת תחילה לשייך אישים היסטוריים מסוימים לנטייה זו של הסרט התיעודי (לדוגמה: מצלמתו של ג'ון גרירסון (Grierson), ליתר דיוק, מתפקדת בחברה כ"פטיש"

יותר מאשר משקפת אותה). אולם הדחף לקידום דברים – מכירת מוצרים או ערכים, גיוס תמיכה לתנועות חברתיות, או גיבוש זהויות של תת-תרבויות – הוא אינסטינקט תיעודי מכריע אשר קולנוע ווידאו תיעודיים ממשיכים להגיב אליו.

נוכל לאמר שהקטגוריה 'לנתח או לחקור' היא תגובה לדרישות קוגניטיביות, זוהי הרחבה של הפעילויות הפסיכולוגיות, שעל פי פסיכולוגים קונסטרוקטיביסטים, מאפשרת לבני האדם לארגן נתונים חושיים, לבצע הקשות ולבנות סכמות. [49] בעוד שתשומת לב רבה ניתנה לתפקידם של תהליכים תפיסתיים וקוגניטיביים בהבנת סיפור, נכתב מעט יחסית על היוריסטיקה של הקוגניציה או של הניתוח המבוסס על התיעוד (הסרט התיעודי). כפי שטען ביל ניקולס (Nichols), סרטיו של פרדריק וייזמן (Wiseman) (דוגמה מצוינת לציון), פורסים את "קודי הפעולה והמסתורין שבדרך כלל מציבים ואחר כך פותרים חידות ומסתורין באמצעות הפעולות של הדמויות". [50] יתרה מזו, אותן פרזנטציות תיעודיות "רומזות לתיאוריית המאורעות שהן מתארות" מכוח הבניה מתוחכמת של צידוד בפרו-פילמאי (profilmic),* לתוך אנסמבל כולל שאותו ניקולס מתאר כ'פסיפס' (כל רצף הוא יחידה מפורשת העומדת בפני עצמה, חצי-אוטונומית, זמנית, התורמת לתיאור כולל אך לא נרטיבי של המוסד המוסרט). במקרה זה, האסטרטגיה הארגונית נושאת בחובה אג'נדה אפיסטמולוגית, כיוון שסכמה כזו של מקטעים מוסרטים "מניחה שלאירועים חברתיים יש סיבות מרובות וחובה לנתחם כרשתות של השפעות ודפוסים השלובים זה בזה". [51] פרמטר זה של השיח התיעודי קשור אפוא לפונקציות קוגניטיביות מעוגנות היטב, כמו גם לציווי אינפורמטיבי נוקשה; הסרט התיעודי מטפל בסוגיות ונושאים של ראייה וידיעה בדרך נפרדת למדי מזו של עמיתו הנדון לעתים תכופות יותר – הסיפור העלילתי.

האחרונה מבין ארבע המגמות התיעודיות כוללת את הפונקציה האסתטית. לעתים קרובות הניחו שהיצירה של צורות יפות ותפקידו של הסרט התיעודי לייצג היסטורי הן שתי פונקציות שבסך הכול סותרות זו את זו. בתחילת הסרט *Of Great Events and Ordinary People* (1979), ראול רואיס (Ruiz) מצטט את גרירסון לעניין זה. "גרירסון אומר: 'הבעיה עם ריאליזם היא שהוא אינו עוסק ביופי, אלא באמת'". מכאן זהו תפקידו של הסרט להפריך הצהרה זו, לייצר את 'הנאת הטקסט' המסוגלת למזג בין

* הפרו-פילמאי הוא מושג שהושגר על ידי אטיין סורייה, והוא מתייחס לרמת המציאות של האובייקטים בעולם הנמצאים לפני המצלמה שנבחרו על ידי הבמאי להיהפך לחלק מתמונת העולם שהמצלמה 'לוכדת'. שני המושגים האחרים שמשלימים את האונתולוגיה הטריכוטומית של סוריין הם: הא-פילמאי (The A-filmic) והפילמאי (The filmic).

החקירה האינטלקטואלית לערך האסתטי.

הנגדת 'האמת' וה'יופי' היא תוצר של דואליות (מערבית) שיש להצטער עליה, המסבירה את הקרע הקיים בין מדע לאמנות, בין מוח וגוף. ריימונד ויליאמס (Williams) משרטט את הקשחת ההבחנה בין אמנות למדע במאה השמונה עשרה, הרגע שבו **ניסיון (חוויה)** (לדוגמה: 'רגש' ו'חיים פנימיים') החל להיות מוגדר אל מול **ניסוי**. [52] התיאור של ההתפתחות הקולנועית של האנס ריכטר מציע אילוסטרציה להשפעות הבינאריות שביסוד הנחה זו, ותרומתה לסוג של סרט תיעודי נוגד אסתטיקה: "התברר שעובדה לא באמת נשארה 'עובדה', אם זו מופיעה באור יפה מדי. הדגש הוסט, היות שלא ניתן היה בדרך כלל לקבל תמונה 'יפה', אלא אם כן זה בא על חשבון קרבתה למציאות. דבר מה חיוני חייב היה להיות מודחק, כדי לספק מראה יפה". [53] עם זאת, למרות המגבלות של הנחות מוקדמות אלה, יובהר שהפונקציה האסתטית שמרה קשר היסטורי ספציפי עם הסרט התיעודי מאז האחים לומייר (Lumières).

מה שנותר כעת הוא לבחון כל אחת מארבע האפנויות של הסרט התיעודי תוך פירוט מסוים, ובעזרת התייחסות לטקסטים ספציפיים, ניתן יהיה להתוות את קווי המתאר של הפואטיקה בסרט התיעודי. מה שברור כבר מלכתחילה הוא המידה שבה עבודות אינדיווידואליות חומקות מעקבות של כל טקסונומיה תחומה. אכן, כל פואטיקה בעלת ערך, למרות הכוח ההסברתי שהיא עשויה לגייס על ידי שכלול אפנויות מושגיות מובדלות, חייבת להסכים להכיר בחתרנות כעצם **התנאי** לעוצמה הטקסטואלית. היות שתשוקה מוכנסת למשחק, השיח התיעודי עשוי ליצור שיח היסטורי **באמצעות וכנגד** מצע מהנה, עשוי לשקוע ברפלקסיה עצמית **בשירות** שכנוע מוסרי. כפרדיגמות מטה-ביקורתיות, ארבע הפונקציות של הטקסט התיעודי, עשויות להיות באופן זמני נבדלות; כפעולות טקסטואליות ספציפיות הן כמעט אף פעם אינן כאלה.

1. לתעד, לגלות או לשמר

זוהי אולי הפונקציה הבסיסית ביותר של הסרט התיעודי, המוכרת מאז ה'חדשות' של האחים לומייר, שניתן לייחס להם את היותם תקדים צילומי. ההדגשה כאן היא על השכפול של האמיתי ההיסטורי, יצירת מציאות מסדר שני התפורה למידות התשוקה שלנו – לשטות במוות, לעצור את הזמן, לשקם את האובדן. כאן האתנוגרפיה והסרט הביתי נפגשים, בה במידה ששניהם מחפשים אחר מה שרולאן בארת הגדיר "דווקא אותו דבר נורא שנמצא שם בכל צילום: שיבתו של המת". [54]

לעתים קרובות מאוד הסרט התיעודי הונע על ידי הרצון לנצל את כוחותיה החושפניים של המצלמה,

דחף שרק לעתים רחוקות משולב עם הכרה בתהליכים שדרכם 'הממשי' (The real) משנה את צורתו. לפעמים, כמו אצל פלהרטי (Flaherty), התשוקה לשמר את עקבות התופעה החמקמקה או הנעדרת כבר, הובילה את האמן התיעודי, להחליף את ההתנהגות או האירוע היסטורי במקבילה לו פרי הדמיון – למשל, ציד כלב הים המסורתי של האינואיטים בנים מחדש בשביל המצלמה. [55]

בעניין זה, פורמט מעניין שיש לבחון אותו הוא היומן האלקטרוני או היומן המוסרט (לדוגמה, עבודותיהם של: Jonas Mekas, George Kuchar, Lynn Hershmann, Vanalyne Green), אשר מהרהר על החוויה שאותה חי האמן. במקרה של ארבעת אמנים אלה, אין עצם העניין כל כך בשחזור הזמן שעבר או בתיעוד חיי היום-יום – קיימת אשליה מצומצמת ביותר של שליפת מידע קדום – אלא בניצול ההזדמנות **לעבד מחדש** חוויה ברמת הקול והתמונה. בין אם אלה סצינות הרחוב של ניו יורק של מיקאס (Mekas) עם הנרטיב שלו, בקול לָאָה, בקריינות מרוחקת, או כיסויי התמונה של הרשמן (Hershman), המחבר בין דיוקנאות עצמית לקטעי סרטים ארכיוניים של ניצולי מחנות ריכוז; מאמצי יומן אלה חורגים מעבר לגבולות השימור העצמי.

שכפול העולם, אפילו של מה שמוכר לנו ברמה האינטימית ביותר – אנו עצמנו, לעולם לא יוכל שלא להיות בעייתי. אנו יודעים מספיק על כך מכתביו של מישל דה-מונטיין (de Montaigne), איש ספר מהמאה השש עשרה, הכותב על ניסיונו לתאר לא את **הישות** (being), אלא את **החולף** (passing). דרך שלושה כרכים של **המסות**, נותר דה-מונטיין עומד על המשמר בפני השטף (ההשתנות המתמדת) הקיים בנו כולנו, וממנו כולנו בנויים. ממש בתחילת הפרק 'על החרטה' הוא כותב: "העולם הוא רק תנועה רב שנתית. כל הדברים בו נמצאים בתנועה מתמדת – האדמה, סלע הקווקז, הפירמידות של מצרים – בתנועה משותפת ועם זאת בתנועה עצמית. יציבות לכשעצמה אינה אלא תנועה קצת יותר רפה". אין צורך בפוסט-סטרוקטורליסט כדי לנבא את הלקוי בתאוריות רפלקסיביות של האמנות, אותן עמדות שמבקשות שנאמין שהחיקוי (mimesis) (אפילו כרפרזנטציה צילומית), פירושו ליצור דימויים שהם אקוויוולנטים להעתקיהם ההיסטוריים. מערכות מסמנות נושאות איתן את כובד ההיסטוריה שלהן עצמן ואת משקל גשמיותן; פרויד שב ומזכיר לנו שאפילו שפה, מערכת שהיא נטולת בסיס יותר מכל המערכות המסמנות, יש לה את קיומה הממשי בתת-המודע שלנו. כשאנו צופים בסרט שהוא הכי Cinema Direct מכולם, חובה עלינו לזכור, יחד עם מגריט, שגם "זו אינה מקטרת". לאור התביעה לאמת, הממשיכה להתקיים במסגרת השיח התיעודי כתנאי מגדיר ("מה שאתה רואה ושומע הוא מהעולם"), התמוטטות הסימון והרפרנט ההיסטורי, הוא עניין לדאגה מיוחדת.

ניסיונותינו 'לתקן' על גבי הצלוליד את מה שמונח לפני המצלמה – את עצמנו או בני תרבויות אחרות – הם שבריריים לכל הפחות, אם לא חסרי כנות. תמיד סוגיות הבחירה יהוו גורם מפריע, פולשני (מהי זווית הצילום, מהו מספר הצילום, איזה חומר גלם (camera stock) ישרת את הצילום בדרך הטובה ביותר); התוצאות אכן **מתאכזות**, זוהי התוצאה של מספר רב של התערבויות שמן ההכרח **מפרידות** בין

הסימן הקולנועי (מה שאנו רואים על המסך) ובין הרפרנט שלו (מה שהיה קיים בעולם). [56]

לא רק הסרט האתנוגרפי תלוי באופן מכריע כל כך ביכולת האגדית של התמונה הנעה לשמר את הרגע החמקמק. חֶשְׁבו רק על המספר הרב של הסרטים ההיסטוריים שהיו כה פופולריים בשנות השבעים והשמונים שהציעו גרסאות רוויזיוניסטיות על פועלי התעשייה (Wobblies) או גרסאות מסמרות של אנשי דת קיצוניים (Rosies). ניתן לייחס יצירות אלה לצורך להציע חזונות בני-תיקון, אלטרנטיבות לשיח ההיסטורי השולט שצמצם את מאבקי העבודה, מאבק הנשים, מאבקי השכבות הנמוכות ושל אלה החיים בשוליים. אולם, לעתים קרובות מדי, העניין במסמך החזותי – קטעי צילום של ראיון הנחתכים על ידי חומר ארכיוני – עקף את חובת ההיסטוריון לחקור, ולא רק לשרת את העדות החזותית. אלה היו אנשים כנים, חמים ולפעמים כריזמטיים, במידה רבה כמונו או (מה שיותר מדאיג) כפי שקיוונו להיות. [57] כך גויסו אפוא סוגי ההשקעות הרגשיות והפיתויים הנרטיביים המרתקים אותנו לכיסאות במהלך המלודרמה המתרחשת על מסך הכסף. בעיות התעוררו כאשר ניתוח היסטורי, תוך מודעות לסתירה ולמורכבות שעולה ממסמכים ובין מסמכים (לדוגמה: גרסאות טקסט מתחרות או תופעות חברתיות, כמו גם שאלות העולות בעקבות תרגום משפה אחת, או משפה מקומית [עגה] לשפה אחרת), הותקו על ידי אנקדוטה וזיכרון אישי.

אולם ההיסטוריה הציבורית אינה יכולה להיות מורכבת רק מסך כל ההיסטוריות האישיות החרוזות יחדיו או שנערכו יחד בשנינות. היסטוריות שבעל פה אלה נותרות בעלות ערך בשל יכולתן להביא לידיעת הציבור סיפורים של אנשים ושל תנועות חברתיות שהוצנעו. אבל העדפת השימור על פני החקירה גורעת מכוחם ככלים להבנה. האצלת פונקציה הביטוי לסדרה של מרואיינים, אינה יכולה, בסופו של דבר, לשמש כתמיכה בטענת אמת בשיח ההיסטורי; זה הבא לבטא, זה 'שמשמיע' את הטקסט, הוא יוצר הסרט או יוצר הווידאו המתפקד כמתעד היסטורי באמצעות המצלמה. אף שלא ניתן להעמיק כאן את הדיון על מחוות ההתבוננות העצמית, כדאי לצטט את התבטאויותיו הנוקבות של רולאן בארת על המעמד הדיסקורסיבי של כל הביטויים התייעודיים:

ברמת השיח, אובייקטיביות או היעדר כל רמז לגבי המספר מתבררת כצורה מיוחדת של סיפור עלילתי

(fiction), התוצאה של מה שניתן לכנות אשליה הקשרית (referential illusion), שבה ההיסטוריון מנסה ליצור את הרושם שהרפרנט מדבר בשם עצמו. אשליה זו אינה מוגבלת לשיח ההיסטורי: בימי הריאליזם, שפע של סופרים החשיבו עצמם כ'אובייקטיביים' היות שהדחיקו בטקסט שלהם כל עקבות של האני (השימוש בגוף ראשון יחיד). בימינו, בלשנים והפסיכואנליזה חוברים יחדיו כדי לגרום לנו להיות הרבה יותר מפוקחים לגבי צורות ביטוי סגפניות שכאלה: אנו יודעים כי העדר סימן יכול אף הוא להיות משמעותי [...]. השיח ההיסטורי אינו עוקב אחר המציאות, הוא רק מסמן אותה; הוא מכריז בכל רגע נתון: זה קרה, אך המשמעות המועברת היא רק העובדה שמישהו מבצע קביעה זו. [58]

היסטוריון האמנות ג'ון טאג (Tagg) כתב את התיאור המוחלט אולי של האופי ההיסטורי המקרי של הרפרזנטציה התיעודית כראייה (תנאי השימור במובהק) במאמר המבוא שלו ל-*The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. כנקודת המוצא שלו הוא מביא ביקורת של רולאן בארת – התייחסות אישית נלהבת לתמונה התיעודית ב-*Camera Lucida*; טאג טוען שהאופי תלוי הקשר (indexical) של הצילום, אינו יכול להבטיח דבר.

בכל שלב, השפעות אקראיות, התערבויות מכוונות, בחירות ווריאציות יוצרות משמעות, אין זה משנה איזו מיומנות מיישמים, ומהי חלוקת העבודה שלה כפוף התהליך. אין זו הטיה של מציאות קודמת (אף שלא ניתן לתקנה), כפי שבארת רוצה היה שנאמין, אלא הייצור של מציאות חדשה וספציפית [...]. הצילום אינו 'נביעה' קסומה, אלא מוצר גשמי של מנגנון גשמי שנקבע לעבוד בקונטקסטים ספציפיים, על ידי כוחות ספציפיים, עבור מטרות מוגדרות פחות או יותר. לכן לא נדרשת כאן אלכימיה אלא היסטוריה [...]. העובדה, למשל, שצילום יכול לשמש כראיה אינה נשענת על עובדה טבעית או קיומית, אלא על תהליך חברתי, סמיוטי [...]. טענה מרכזית של הספר היא שמה שבארת מכנה 'כוח ראייתי' הוא תוצאה היסטורית מורכבת וצלמים משתמשים בו רק במסגרת הליכי עבודה ממוסדים מסוימים, ובמסגרת קשרים היסטוריים מיוחדים [...]. לתפיסה עצמה של מה מהווה ראייה יש היסטוריה [...]. הבעיה היא היסטורית, לא קיומית. [59]

2. לשכנע או לקדם

בשלב זה של הוויכוח רצוי לסקור תנאי מכריע של מחקר זה, דהיינו יחסי הגומלין של ארבע הפונקציות של הסרט התיעודי. אף שאני מנסה לערוך הבחנה בין כמה אפנויות של הסרט התיעודי, כדי להבין טוב יותר את השפעתן, מאמץ שכזה חייב להיכשל אם מוצבת הפרדה מבדלת. במהלך השנים נעשו מאמצים למפות את שמי היצירה הקולנועית הלא-בדיונית (nonfiction) על ידי פנייה לתיוג כללי (לדוגמה: 'הסרט התיעודי החברתי'), הגדרת סוגי תיעוד אשר הדוגמאות הטיפוסיות שלהם אמורות לגלם תכונות מסוימות (לדוגמה: אוריינטציה לשינוי חברתי).

במקרים כאלה נתקלים היישר בפרדוקס הלוגי של כל חלוקות הז'אנרים, שתואר בצורה הטובה ביותר על ידי דרידה (Derrida) ב-*The Law of Genre*: "בקוד התיאוריות הנתונות, אם מותר לי להשתמש בו לפחות באופן פיגורטיבי, הייתי מדבר על סוג של השתתפות ללא השתייכות – ליטול חלק ב-, מבלי להיות חלק מ-, מבלי שתהיה לך חברות בתוך מערך". דרידה ממשיך וקורא תגר על יציבות הגבולות שהוקמו בשם הז'אנר:

ונניח לרגע שאי אפשר היה לערבב ז'אנרים. מה אם היה נתקע בלב החוק עצמו, חוק הטומאה או עיקרון הזיהום? ונניח שהתנאי לאפשרות קיומו של החוק היה קיומו מראש של חוק נגדי, אקסיומה של חוסר אפשרות שהייתה מבלבלת (מפריכה) את משמעותו, סדרו וההיגיון שבו?^[60]

כיצד נוכל להבטיח שסתום המסוגל להוציא מהכלל (הצבת גבולות), ובה בעת להתרחב ללא גבול? כיצד אנו אמורים להבין הגדרת שוני המתקיימת רק בתנאי הפוטנציאליות שבה להפרת הסגירה שלה (הז'אנר כ'דינמי' או כטרנס-תצורתי (transformational)? מהו עקרון השונות המדויק שמתקבל לפיכך? אלה הן לפחות הגיגיו של דרידה על הטוהר ובו זמנית על הזיהום של מעמד הז'אנר. במקרה הנוכחי, ההנחה היא לעניין יעילות הבידוד השמי (הנומינלי) של שונות פונקציונלית הקיימת במקביל לתביעה עקשנית – באותה מידה, לפירוש הדדי של משטרים ברמת הדוגמה הטקסטואלית. שהרי, כמובן, אחד הפרמטרים המכריעים לשכנוע בסרט התיעודי, לא יכול היה להתקיים אם לא חותם האמת של הסימן האינדקסלי של הסרט התיעודי – לכשעצמו תנאי לקטגוריית התיעוד/השימור, הנתפסת כפונקציה הראשונה של הסרט התיעודי. איננו יכולים גם להניח בדרך הגיונית שהתחום האקספרסיבי נפרד לחלוטין מהדיון בכוחות

השכנוע. אז למעשה, פרדיגמות אלה של פואטיקה של התיעודי אמנם יכולת לגייס כוח הסברתי – ברמת המטה-ביקורת – לאורך ציר אנכי של משמעת היסטורית מדויקת, אך לא נפגוש בהן לעולם אנכית. אין כל טוהר אונתולוגי הנתון בסכנה.

שכנוע הוא השימוש המטפורי הדומיננטי בסרטי התעודה, במסורת סרטיו של ג'ון גרירסון – האיש שנטען שהיה הראשון שטבע את המושג 'סרט תיעודי'. גרירסון – פולמוסן ופעיל חברתי – הותיר את חותמו על תרבות הקולנוע בבריטניה, בקנדה, בארצות הברית, למעשה בעולם. עבורו, כבנו של כומר קלוויניסטי, שימש המסך – דוכן ההטפה בכנסייה; והסרט – פטיש שיש להשתמש בו בעיצוב גורלן של אומות. הדחיפות של קטגוריית הקידום שאפיינה את עבודת ה-Britain's Empire Marketing Board בחסותו של גרירסון בשנות השלושים [לדוגמה: *Housing Problems* (1935), *Night Mail* (1936)], הופיעה, גם לפני וגם מאז, בקונטקסטים רבים של תמיכת המדינה ביצירה. דוגמאות לכך נעות בין סרטו שופע החינויות של דז'יגה ורטוב (Vertov): *Man With a Movie Camera* (1929), שנעשה בברית המועצות, ועד לקובני, סנטיאגו אלורס (Alvarez), הפורמלי ועם זאת בעל הרדיקליזם הפוליטי, כמו בסרטיו *Now!* (1965) וב-*79 Springtimes of Ho Chi Minh* (1969).

בדומה למצב כפי שהיה עם האפנות המשמרת, יש להבין את השכנוע התיעודי כהשפעה של ההיסטוריה במסגרת תנאים דיסקורסיביים מדויקים. טאג כתב שאת השפעתו הרבה של הצילום בתקופת הניו-דיל (New-Deal), ככלי לגיוס תמיכה פופולרית למדיניות הממשלה, ניתן להסביר רק במסגרת שרטוט קונטקסט רחב יותר של כוחות היסטוריים.

באותן שנים שבהן היו מאבקים וחקיקה של האמצעים הליברליים, הממלכתיים של הניו-דיל, היינו עדים ל"מפגש" אמצעים מכריע מבחינה היסטורית, מפגש רטורי ומפגש של אסטרטגיה חברתית. רק בצירוף נסיבות אלה יכול היה סגנון הסרט התיעודי לקבל את כוחו המיוחד, לפקד על הזדהות ולהפעיל כוח, לא כהזכרת אמת טהורה, אלא כרטוריקה פוליטית מגויסת של האמת, אסטרטגיה של מתן משמעות, התערבות תרבותית שמטרתה לאטום מחדש את האחדות החברתית ואת תבניות האמונה בתקופה של משבר ועימות מרחיקי לכת. [61]

שכנוע לעתים קרובות מזוהה עם פרויקטים המציגים מטרה וקול ייחודיים – הצורמנות בסידרתו של פרנק קפרה (*Why We Fight* (Capra) משנות מלחמת העולם השנייה, או שיר התהילה הראוי לשמחה של לני ריפנשטאל (Riefenstahl) בסרטה *Triumph of Will* (ניצחון הרצון) – אך טוב נעשה אם נשקול את המגוון

הגדול יותר של התמריצים לקידום ואת מורכבות צורות הצגתו. האם אין אנו, ככלות הכול, בדוגמה של אלן רֶנֶה (Resnais), בסרטו **לילה וערפל**, מוצאים עצמנו משתכנעים (כשאנו נדחפים לעבר הבנה מסוימת של מה שאינו ניתן למדידה) באמצעות נוקשות הבחירות האיקוניות של רֶנֶה (הר של משקפי ראייה), האופי הפואטי של הכתיבה של ז'אן קארול (Cayrol), או ההדר של מעקב המצלמה הנחרץ דרך הזמן והחלל? אקספרסיביות – המשחק המוסדר של המסמן התיעודי המבודד כאן כפונקציה התיעודית הרביעית – יכול לעורר שכנוע כהמחשה הקונקרטי של המסומן (דמויות רטוריות, הוכחות לוגיות, בניית תבנית (סטרוקטורלית) טיעון ברמת הקול והתמונה.

ב-*Ideology of the Image* ביל ניקולס שב ומזכיר לנו את משולש ההוכחות האריסטוטלי הפועל בסרט התיעודי: האתי, הרגשי והמדגים (demonstrative). אנו יכולים להשתכנע על ידי הסטטוס האתי של יוצר הסרט, או של המרואיין, על ידי פריטה על מיתרי הלב, או על ידי מטר שאלות או גרף עמודות. עצם נוכחותו של אדוארד ר' מורו (Murrow), אחראית במידה רבה לאימפקט החברתי של *Harvest of Shame*, בדיוק כמו שהחייל המשוחרר הנכה המתראיין ב-*Hearts and Minds* מרגש אותנו עמוקות, יותר ממה שהיו מסוגלים כל המומחים. 'טענת האמת' של הסרט התיעודי (האומר לפחות: "האמינו לי, אני מהעולם"), היא קו התחלת השכנוע עבור כל מה שאינו עלילתי – מסרט התעמולה ועד לסרט התיעודי על מוזיקת הרוק.

ניתן היה לפרוס את היתרונות היחסיים של, נאמר, הוכחות אמוציונליות כנגד הוכחות מדגימות – צילומים של הסבל כנגד עדויות מומחים. לבטח עולים שיקולים אתיים במסגרת הקונטקסט של דיון שכזה; עם זאת, אין זה ענייני כאן לשקול את הערך או הנאותות של כל גישת שכנוע שהיא. מה שרלוונטי יותר עבורי היא התביעה/טענה שאפנות השכנוע/קידום, היא חלק בלתי נפרד מכל צורות הסרט התיעודי, ויש לקחת זאת בחשבון בקשר לשאר הפונקציות הרטוריות-אסתטיות.

3. לנתח או לחקור

ניתוח בקונטקסט זה עשוי להיחשב כרפלקס מוחי של אפנות התיעוד/הגילוי/השימור; זוהי התגלות נחקרת. מעט מדי יוצרי סרטי תעודה שותפים לגישה הביקורתית של האנתרופולוג קליפורד גרץ (Gertz), כאשר הוא כותב: "מעולם לא הצלחתי לרדת לעומקו של דבר, ולו במקצת, של כל דבר שכתבתי עליו אי-פעם [...] הניתוח התרבותי במהותו, אינו מושלם. וגרוע מזה, ככל שהוא חופר עמוק יותר, פחות ופחות מושלם הוא". [62] אם זה נכון לגבי המלומד המסוגל להקדיש שנים לעבודת מחקר, קל וחומר לגבי אמן

המדיה, אשר חקירת העומק שלו על נושאים חייבת להיות מותווה בדרישות התרבותיות של השוק, ובצורת הפקה עתירת ממון.

הדחף התיעודי הזה הופך את השאלות שלא זכו להכרה, הקיימות בבסיס כל הצורות התיעודיות, לנושא הדיון הפוטנציאלי: משמע, על בסיס מה משקיע הצופה את אמונתו במה שמוצג בפניו? מהם הקודים המבטיחים את האמונה, אילו תהליכים מהותיים מעורבים בהפקת אותו 'מופע של הממשי' (spectacle of the real), ובאיזו מידה יש להפוך את התהליכים האלה גלויים לעין או ידועים לצופה? [63] בעוד שרבות משאלות אלה מוכרות מהדיונים סביב הרפלקסיביות ומה שנקרא הקולנוע הברכטיאני, החלות על קולנוע עלילתי וכמו-תיעודי (סרטיהם של ורטוב, גודאר ושראוב/הואייה, שלעתים קרובות היוו השראה לדיונים אלה), דחיפותן גדולה במיוחד עבור יצירות תיעודיות, שנושאות כביכול קשר אונתולוגי ישיר למציאות. כלומר, כל סרט תיעודי תובע לעצמו עיגון בהיסטוריה; הרפרנט של הסימן התיעודי אמור להיות חלק מהעולם (אם כי מועדף, בשל היותו נראה לעין ו/או נשמע לאוזן), ולכן היה פעם זמין לחוות אותו בחיי היום-יום.

סביר להניח שסרט התעודה האנליטי יכיר בכך שמבנים מתווכים משמשים לעיצוב יותר מאשר לקישוט. ב-*Man With a Movie Camera*, זרם התמונות נעצר שוב ושוב, או ממוסגר מחדש, בעוד שהעובדה הקולנועית מתגלה כתהליך חברתי של עבודה אינטנסיבית המעסיקה צלמים, עורכים, מקרינים, מוזיקאים וקהל. סרטים מוצגים כצילומים בתנועה, המשתנים ביחס למהירות שבה הם מוקרנים, למשך הקרנתם או לכיוון המסך שעליו הם מוקרנים: סוסים דוהרים ניתן לעצור באמצע דהירתם, מים יכולים לזרום נגד הזרם, ילדים מחייכים יכולים להפוך לחלקי צלוליד שייבחנו על שולחן העריכה של סבילובה (Svilova). אין זה אומר שחובה שכל סרט תיעודי ימציא מחדש את הגלגל, או ישאיר בסרט מדי פעם את סמן הסצינות (slate), כדי להזכיר לקהל שככלות הכול זהו רק סרט. מה שמוצע כאן הוא שפרזנטציה אינה חקירה באופן אוטומטי, ושזו האחרונה יכולה להוות רכיב בעל ערך עבור כל יצירה תיעודית. ברכט טען שהצלחתה האמיתית של האמנות ניתנת למדידה ביכולתה להפעיל את קהלה. כיוון זרם התקשורת חייב תמיד להיות הפיך; המורה תמיד יהיה מוכן להפוך להיות לתלמיד.

בשנים האחרונות דובר רבות על העצמה. בשורה התחתונה, יצירת האמנות צריכה לעודד חקירה, להציע חלל לשיפוט ולספק את הכלים להערכה ולהמשך פעולה – בקצרה, לעודד תגובה פעילה. הסרט או הווידאו שבוחן את תהליכי היצירה שלו עצמו, במקום לנסות לסתום כל חור בשיח שלעולם לא יהיה מקשה אחת, ייצור קרוב לוודאי את הספקנות הבריאה המולידה ידע, תוך הצעת עצמו כמודל.

הרשו לי להציע כמה מקרים לדוגמה לדחף הניתוחי בסרט התייעודי. בתקופת הסרט המדבר ניתן היה לעתים רחוקות להבחין בפרצה שבין התמונה והמקבילה הקולית שלה; קול מסונכרן, קריינות או מוזיקה, נועדו לחזק או להתמזג עם התמונה, יותר מאשר להעמיד בסימן שאלה את מעמדה. אין זה המקרה של **לילה וערפל** עם קולות הפיזיקטו הקלילים המלווים את התמונות המעיקות ביותר של זועות השואה; קונטרפונקט רגשי המדגיש את האימה. סרטו של כריס מארקר (*Marker*), *Letter From Siberia* (1958), הוא חריגה נוספת מהנורמה. הכוח המרמז של אלמנטים ברמת הקול שאינם לשוניים (מוזיקה, הטיה קולית), מקבל אישור באמצעות חזרה על רצף שבמקרה אחר היה נחשב לבנלי; רצף התמונות והקריינות נותר ללא שינוי, בעוד המוזיקה המלווה והערכים הטונאליים של הקול של הקריין יוצרים אפקטים סמנטיים שונים. כל צופה נאלץ להתמודד עם גמישות המשמעות וההשלכה האידיאולוגית של בחירות הכתיבה (המחבר) או בחירות סגנון, שבדרך כלל אינן זוכות לתשומת לב. בהקדמה ל- *An Accompaniment for* – *Cinematographic Scene* (1972) של ז'אן-מארי שטראוב (Straub) ודניאל הוּיֵלֵט (Huillet), 'אופוס 34' – יצירתו המוזיקלית של ארנולד שנברג (Schoenberg), זוכה ל'אילוטרציה' על ידי הקראת חילופי המכתבים של שנברג וכן על ידי הרישומים שלו, על ידי צילומים (של המלחין ושל אנשי הקומונה הפאריזאית הטבוחים), קטעים של סרטי ארכיון אמריקניים של ההפצצות בווייטנאם, והדמיה של קטעי עיתונות על שחרורם של אדריכלי מחנות הריכוז. כך ננקט תהליך של חקירה, על ידי יצירת רבדים ותהודה של אלמנטים הטרוגניים. המוזיקה של שנברג, עבודתו של אמן שהצהיר על עצמו כא-פוליטי, הופכת להיות הכלי האקספרסיבי המקומם, שהיקפיו המוסריים והאינטלקטואליים חורגים מעבר לגבולות הקרתניים והפוליטיים עצמם. עם זאת, נותר לקהל החושב לבנות את הקוהרנטיות הקולקטיבית של האלמנטים הקולנועיים. הדחף האנליטי לא מוצג באופן ברור על ידי היוצרים, אלא הם מעודדים את הצופה להגיע אליו.

בתרבות המעניקה ערך לצריכה – ותרבות השימוש החד-פעמי מגיבה לציווי זה – ייתכן בהחלט שיהא זה קריטי ליוצרי סרטים תיעודיים לשקול את הסיכון שיש בהתערבות: לאתגר ולהפעיל קהלים, אפילו בתהליך ההנחיה (ההדרכה) או הבידור. בהקשר זה, הניתוח נותר כתמיכה המכרעת ביותר של הדוקומנטריסט.

4. להביע

האקספרסיביות היא הפונקציה האסתטית שבאופן עקבי לא זכתה להערכה נכונה בתחום העשייה הדוקומנטרית; למרות זאת, היא מיוצגת בהרחבה בהיסטוריה של המפעל התיעודי. בעוד שסרטי ה'חדשות' של האחים לומייר הכשירו אולי את הקרקע לדגש ששם הסרט התעודי על המסומן, העדפה מותנית היסטורית לקומפוזיציות צילומיות דינמיות, אם לא פיקטוריאליסטיות, היא המסבירה את החיות האלכסונית של צילום תחנת הרכבת ב-*La Ciotat*. מוסכם על רוב המקורות, שרוברט פלאהרטי (Flaherty) היה המשורר הראשון של הסרט התיעודי בנוסף להיותו אתונגרף נודד. האקספרסיביות של פלאהרטי הייתה מילולית וכמו כן דימויית בבסיסה; בנוסף לקומפוזיציות המעמיקות של נופי השלג נטולי העקבות ב-*Nanook of the North* (1922), יש גם לשקול את פרצי השפה פואטית ("השמש כדור נחושת בשמים"). מחזור סרטי 'סימפוניית העיר' (*City Symphony*) של שנות העשרים [*Man With a Movie*], מחזור סרטי (*Camera, Berlin: Symphony of a Great city* (1927), *A Propos de Nice* (1930)), הצהירו על נאמנותם, ברמות משתנות, לכוחות האקספרסיביים בשירות הייצוג ההיסטורי. מלאכותיות היצירה כפונקציה של מאפייניה הצילומיים גרידא נקשרה עכשיו עם אפשרויות העריכה כדי ליצור אפקטים רבי עוצמה – הפועלים על המוח וכן על הקרביים. סרטיו המוקדמים של הפולמוסן, יוריס איוונס (*Ivens*) (*The Bridge*) ([1928], *Rain* [1929]), מוכיחים את המשיכה שהורגשה לפוטנציאל האסתטי של הקולנוע, אפילו עבור אלה המונעים על ידי דעות פוליטיות מוצקות. ובכל זאת, לא ניתן להימלט מהעובדה ההיסטורית של דיכוי התחום הפורמלי או האקספרסיבי במסגרת המסורת התיעודית. עם זאת, מצב זה נוצר עקב מיסוד הניגוד אמנות/מדע, יותר מאשר עקב מגבלה מובנית. בשביל הוכחה ויזואלית ומקרה בוחן, עשויים אנו להסתכל על עבודת הצילום של פול סטראנד (*Strand*) שבה ניתן להבחין בדגש דואלי, אולי לאורך אותם קווים ממש של החלוקה ל'חוויה/ ניסוי' כפי שהוצגה על ידי ויליאמס. תשומת הלב הוקדשה לחומר הבלתי נדלה של העולם שמסביבו ('מה שקיים מחוץ לאמן הוא הרבה יותר חשוב מדמיונו. העולם בחוץ אינו ניתן למיצוי' [64]). אך במידה שווה לארגונו על ידי האמן. ניתן לומר כי מתח ממשי, הנובע מדרישות סותרות לכאורה, מחיה את יצירתו של סטראנד הן בקולנוע והן בצילום: דרישה לאובייקטיביות – התייחסות 'ישירה באופן ברוטלי' לנושא – כפי שהגדירה המנטור שלו אלפרד שטיגליץ (*Stieglitz*), ודרישה נוקשה באותה מידה לחופש התבטאות של האני הסובייקטיבי.

עבודתו של פול סטראנד מזכירה לנו שהעין התיעודית גורמת בהכרח לשינוי באלפי דרכים; המוטציות של

סטרנאנד של העולם הנראה לעין, פשוט מקדמות את ייחודיות הראייה שלו, לעומת הקרבה, הפמיליאריות של מקור האובייקט שלו. בבדיקה קפדנית, הגדרה של גריסון לסרט התיעודי: 'הטיפול היצירתי באקטואליה' (*Dramatic treatment of actuality*), נראה כסוג של אוקסימורון, אתר איחוד סותר בין המצאה מכאן, והעתק מכאני מכאן. וכמו דמותו של האוקסימורון בקונטקסט הספרותי שלו, התנגשות זו יכולה להיות הזדמנות לתוצאה רבת עוצמה, ולעתים קרובות פואטית. כך ניתן לומר לפחות לגבי יצירתו של פול סטרנאנד.

ניקח לדוגמה צילומים מסוימים מתקופה מוקדמת של פול סטרנאנד, מ-1915 או 1916 ('הפשטה – קערות', קונטיקט, 1915; 'וגדר לבנה', 1916), שבהם חפצים או נופים של יום-יום מוצבים ומוארים בקומפוזיציה ותאורה טבעית באופן המעודד את קבלתם כחפצים הבנויים, מפוסלים או עשויים כקולאז' בשלמות. סטרנאנד כופה כאן סוג של מתח בין פני השטח הדו-ממדיים של התמונה (מנוסח מחדש בכוח על ידי הפרונטליות האגרסיבית של גדר הכלונסאות הלבנה), והתלת-ממדיות המרומזת על ידי הצילום באור/צל או במיקוד עמוק. בו זמנית מתקיים מתח מסוג אחר העולה מהאופן שבו אנו תופסים קומפוזיציות כאלה – מתח הנגרם על ידי ההתנגשות בין תחושת תפיסת היום-יום (אובייקטים או מראות שאדם עשוי להיתקל בהם באקראי), ובין המכלול הפורמלי המוחלט (זה שצולם מסיבה מסוימת, יוצר למען הערך האסתטי שלו).

באופן זה ניתן לחשוב על טיפולו של סטרנאנד במוטיבים ארכיטקטוניים, בפריים מאוד הדוק או כשהם נחים בתוך נוף בעל מוטיבים גיאומטריים וטונאליים מתחרים. זהו מקרה מיוחד המאפשר את מה שניתן להגדיר 'לקורא המוכשר' של הצילום, לראות את 'מונדריאן' עם וכנגד התמונה המתועדת במקרה אחד ('חזית באסקית' [*Basque Facade*]), ארבונס בפירינאים (1951), או באחר, חץ לבן מסנוור המכוון לשמים, וזאת במקום תבנית מסגרת פשוטה בתוך אגד בנייני מגורים אחרים (*White Shed, the Gaspé*) [1929]? אחת התמונות האמבלמטיות באמת של סטרנאנד – וול סטריט המצולם ממדרגות בניין ה-*Subtreasury*, משנה את קנה המידה – המונומנטליות של בניין מורגן על חלונותיו המאופלים, המתנשא מעל בני אדם הנראים בגודל של חרקים והופך אותה לאמירה מוסרית. צילום התקריב של בריח דלת בוורמונט שנעשה ב-1944 עושה פעולה הפוכה; מרחק מוחלף בקרבה. תצוגה בלתי צפויה של קנה מידה כאן משנה פרט ריאליסטי למשטח רקמתי המועצם על ידי המשחק בין הטבעי (מערבולת הזרעים) ומעשה ידי אדם (הקווים האנכיים ואופקיים של הנגרות). זוהי למעשה תגלית של האמן הצלם של מה שלא ניתן לצפות מראש – יכולתו לשחרר את ההתגלות החזותית – המעוותת את התמונה המשוחררת

מעוגן השימור הטהור שלה. כפי שמגלה מחקר על עבודתו של סטראנד ואמנים תיעודיים מוכשרים אחרים, אין חובה שיתקיימו יחסי החרגה בין תיעוד ואמנותיות (artfulness).

חשוב להרחיב את הגבולות המקובלים של הצורה התיעודית כדי לבחון יצירות שבאופן מסורתי נחשבות כאוונגרד. סרטים כמו סרטו של סטאן בראקהאג' (Brakhage), *Pittsburgh Trilogy*, שלושה סרטים שנעשו בשנות השבעים המוקדמות – אחד מהם צולם בחדר מתים, אחד בבית חולים והשלישי מהכיסא האחורי של מכונית משטרה), או סרטו של פטר קובלקה (Kubelka), *Unsere Afrikareise*, חולקים עם הסרטים התיעודיים של הזרם המרכזי (מיינסטרים) התחייבות לרפרזנטציה של המציאות ההיסטורית. באופן משמעותי, המיקוד של יצירות שכאלה, נשאר בדרך כלל סביב הרושם שיוצר העולם על מרכז התחושות של האמן, ועל הפירוש שהוא או היא מעניקים לנתון זה (מצלמת היד הרוטטת של בראקהאג' בשעה שהוא עד לניתוח לב פתוח ב-*Deus Ex*, או עיבוד מחדש הרדיקלי של החומר התיעודי כדי ליצור יחסי קול/תמונה שאינם זמינים בטבע (*synch event* של קובלקה). שהרי אכן, תחום הקולנוע התיעודי הוא רצף שלאורכו ניתן לסדר יצירות בעלות מגוון אקספרסיבי רחב – החל מהיצירה העוסקת מעט בכלי הביטוי (האידיאליזציה הלא רחוקה כל כך של טכנולוגיית הפיקוח של ה-*cinema verité*, העשויה לשמש כמקרה הגבולי), ועד לאותה יצירה המדגישה את הסינון של הנושא המיוצג דרך עינו ומוחו של האמן. לדוגמה, סרטו של מאני קארצ'קיימר (Karchkeimer), *Stations of the Elevated*, הוא סרט על הרכבת התחתית של ניו יורק וצירי הגרפיטי המכסים אותה, ואין בו ולו מילה אחת מדוברת. זוהי קומפוזיציה של תמונות ותזמורן בקשר עם פסקול ג'אז דינמי המסביר את אפקטיביות הסרט. התחייבות יצירה לתיעוד היסטורי כלשהו, והצגתו בדרך מאתגרת או חדשנית, אסור לה בשום דרך שהיא להוריד מערכו כסרט תיעודי, היות ששאלת האקספרסיביות, בכל המקרים, היא עניין של מידה. כל ייצוג כזה, דורש סדרה של בחירות של הכותב, בחירות שאינן ניטרליות, חלקן עשויות להיראות 'אמנותיות' יותר או פשוט, אקספרסביות יותר מאחרות. אין ספק שההערכות וקטגוריות הביקורתיות שלנו ('סרט תיעודי אמנותי' או 'אמנות תיעודית') תלויות במספר פרטוקולים של קריאה המותנים היסטורית. יתרה מזו, אין לראות ביכולת לעורר תגובה רגשית או לגרום הנאה אצל הצופה באמצעים פורמליים, לעורר עוצמה לירית על ידי גווני קול ותמונה בדרך הנעדרת ביטוי מילולי, או להתעסק עם האיכויות המוזיקליות והפואטיות של השפה עצמה, אין לראות בכך הסחות דעת גרידא מהאירוע המרכזי. הגרוע מכול הוא להכניס את תרבות הסרט התיעודי לסוג כזה של סד אסתטי. אכן, לעתים קרובות המטרה התקשורתית מקודמת על ידי תשומת לב למימד האקספרסיבי; ניתן לומר כי הסרט בעל הגוון האמנותי עושה שימוש יעיל יותר בפוטנציאל הטמון

במדיה הנבחרת כדי להעביר רעיונות ורגשות. בסופו של דבר, לעולם לא ניתן לנתק לחלוטין את הפונקציה האסתטית מזו הדידאקטית, כל עוד המטרה נשאר 'הלמידה המהנה'.

מסקנה

ניסיתי בהערות אלה לשרטט את הקרקע האפיסטמולוגית, רטורית ואסתטית שעליה צמח, מבחינה היסטורית, המפעל התיעודי. מטרתי הייתה להבהיר ולהעשיר – להבהיר מספר סוגיות מפתח הנובעות מחיפושנו המשותפים על מנת להעשיר את הפעילויות הביקורתיות והיצירתיות, העולות מהתחייבות זו. על ידי העלאת מודל הפואטיקה עבור הסרט התיעודי, על ידי פירוט ארבע פונקציות דיסקורסיביות – השימור, השכנוע, הניתוח והאקספרסיביות – ניסיתי להכניס לאותם שיקולים מידה של חומרה ביקורתית, המסוגלת להקיף הגדרות היסטוריות ופוליטיות. על ידי מיקוד פרוגרסיבי, ראשית על האחד, אחר כך על אחר, של מה שבעיניי הן הפונקציות הבסיסיות ביותר של השיח התיעודי, ניסיתי לשפוט את אקראיותן ההיסטורית, היעילות הטקסטואלית שלהן, והגדרת אופיין המשותף. מחקר שכזה נשאר מן הסתם פתוח, ומצריך הרחבה לכמה כיוונים, ולפחות אחד מהם עשוי להיות הערכת ההשפעות הספציפיות של הווידאו על דרכי עבודה בקולנוע, במסגרת כל אחת מקטגוריות אלה.

כסופר וכמורה, אני מרוויח מעבודה המאתגרת את התפיסות הביקורתיות הטבועות בי, ולוקח סיכון מדי פעם. אני מקווה שיוצר קולנוע יוכל באותה מידה לשאוב ממחקרי דבר מה שימש לו בסיס לתהליך מתמשך של בדיקה עצמית ובחינת גבולות; כי בקונטקסט התרבותי שבו דיון ער מפנה את הדרך לחלוטין לטכניקות הישרדות או לעסקים כרגיל, כולם משלמים מחיר. אם תרבות סרטי תעודה שופעת חיים ומאששת את עצמה היא אכן היעד המשותף שלנו, אין אנו יכולים להרשות לעצמנו להיכשל.

Toward a Poetics of Documentary- notes

An earlier version of this essay was delivered as the keynote address to the Twelfth Annual Ohio University Conference in November 1990.

I am grateful to Bill Nichols, Chuck Wolfe, and Edward Branigan for their careful reading and for suggestions which have greatly benefited this text.

1. Tzvetan Todorov, *The Poetic of Prose*, trans. Richard Howard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 33.

2. Quoted in Calvin Tomkins, "Look to the Things Around You", *The New Yorker*, 16 September 1974, 90.

3. Aristotle, *Poetics*, trans. Gerald F. Else (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1967), 4, 15.

4. Lubomir Dolezel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1990), 56.

5. Despite the historical limitations of Dolezel account of the evolution of Occidental poetics – he ends in 1945' prior to the postwar effloration of inquiry in France- the book offers a useful periodization of poetics in the West and a sense of the rich ancestry of contemporary manifestations.

6. Vlery's definition is cited in Tzvetan Todorov's *Introduction to Poetics*, trans. Richard Howard (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981), 7.

7. I will insist on including video in the discussion of documentary film even while nothing that the two media forms are irreducibly distinct. It is my sense that the four modalities of documentary discourse traced here obtain for both film and video bur manifest themselves differently and within distinguishable historical contexts.

One brief example must suffice by way of illustration. It might be said that video has emerged as a discursive field with a particular relationship to preservation, the first documentary function. Videotape was developed in 1956 as a storage system for an electronic signal and has been deeply enmeshed with surveillance technologies ever since.

For unlike the Lumieres' cinematic apparatus which, from the first, could double as a camera and a projector, television- a medium of transmission dating to the 1930s and earlier- required another technology to effectuate the preservation of the sound of images it produced. Video is, among other things, television' s preservational other. On purely historical grounds, it would simply be a mistake to conceptualize the preservational dimension of documentary video as identical to that of its filmic counterpart. The case could be made in similar ways for each of the four modalities of documentary discursivity for video. Such a working through is much deserved but must await another occasion.

8. See Earl Miner's *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 990), particularly his introductory chapter, "Comparative Poetics" (12-33).

9. Todorov, *Introduction to Poetics* 4-5. Todorov does not entirely discount the possibility that there could be a substantive separation of interpretation and science (hence, poetics) because the latter is neither entirely descriptive but instead works for "the establishment of general laws of which this particular text is the product" (6). Todorov does not so much critique science (as the scholar's dream discourse) as indemnify it against its potential detractors. That critique will be Foucault's.

10. Roland Barthes, "The Return of the Poetician", *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1989), 172.
11. Barthes' position in the question of the separability of interpretation and description is, as ever, complex. In his 1977 "Inaugural Lecture" at the College de France, Barthes argued that, in regard to the presumed opposition between the sciences and letters, "it is possible that this opposition will appear one day to be a historical myth" [*A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1982), 464]. The statement is equivocal: It could mean that, in the manner to Todorov, there is no description without interpretation (thus, all science is, to a degree, "artful") or simply that literary studies is capable of being undertaken with the rigor of science (thus, some aesthetic inquiry is the epistemological equal of science). The statement could also be understood as a statement about Barthes's own intellectual history, his journey from the painstaking semiological treatises of the 1960s to the essayistic writings of the late 1970s. The art/ science split has certainly been the subject of much debate (see, for example, the classic exposition of the problem in C.P. Snow's *Two Cultures* or Raymond Williams' entry on science in *Keywords*). Of all branches of aesthetic inquiry, poetics confronts the question most vigorously.
12. From Coleridge's *Biographia Literaria* (1817), as cited in Dolezel (87).
13. See, in this regard, Brian Winston's essay (Chapter 3 of this volume).
14. Ivan Brady, "Harmony and Argument: Bringing Forth the Artful Science" in Ivan Brady, ed. *Anthropological Poetics* (Savage, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1991), 19.
15. Todorov, *The Poetics of Prose*, 236. As is the case with Barthes, Todorov cannot fairly be pigeonhold, in this instance as an apologist for an airtight science of literature. In his *Introduction to Poetics*, he writes that "the relation between poetics and interpretation is one of complementarity par excellence.... A massive imbalance in favor of interpretation characterizes the history of literary studies: it is this disequilibrium that we must oppose, and not the principle of interpretation" (7, 12). It is just this judiciousness toward the poetics/ interpretation encounter that seems to be missing in David Bordwell's more polemical account of contemporary film scholarship in his *Making Meaning*.
16. Roland Barthes, "The Return of the Poetician", *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1989), 172..
17. Roland Barthes, "From Science to Literature", *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Berkeley: University of California Press, 1989), 7.
18. David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Arhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989), 270-271.
19. *Ibid.*, 273.
20. A. J. Greimas, *The Social Sciences: A Semiotic View* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), 11.
21. *Ibid.*, 11-12.
22. Helen Vendler, *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), cited in Ivan Brady, ed., *Anthropological Poetics*, frontispiece.
23. Michel Foucault, "Two Lectures" *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Colin Gordon, ed. (New York: Pantheon Books, 1980), 80.
24. *Ibid.*, 81, 83.

25. Michel Foucault's injunction against the unspoken coefficient of power attached to discursive forms deemed "science" represent an important intervention, it is only fair to add that Foucauldian genealogies mobilize a considerable power of their own. Foucault's point is most useful when understood historically, as a comment upon the epistemic force realized (in the West and since the Enlightenment) through the very appellation of science.

26. *Ibid.*, 84-85.

27. Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics," *The Structuralists From Marx to Levi- Strauss*, eds. Richard T. De George and Fernande M. De George (Garden City: Anchor Books, 1972), 88.

28. It is not inconsequential that the moment of Anglo-American film theory's intellectual formation (one now hears the label "seventies film theory") coincided with the passage from high structuralism to something "post" in France. The transfer of ideas from France to Britains and then to the United States created a lag of sorts so that American film students were learning Christian Metz's "le grand syntagmatique"- zealously structuralist in concept and execution- even while Metz himself was reinventing film theory in Lacanian terms (a system of thought not immune from Foucault's admonition against global, totalitarian theories). The growing influence of cultural studies on aesthetics analysis- and the displacement of general theories by localized ones (e.g., models of cultural resistance)- has placed us at an ever greater remove from the systematic (if utopian) inquiry of the structuralist project. The drama of intellectual reinvention of the 1970s can be charted in the writings of a key ideologue of the era, Roland Barthes, over little more than a decade. In 1964, he wrote (in "The Structuralist Activity") of the way that structuralism manifested

"a new category of the object, which is neither the real nor the rational, but *the functional*, thereby joining a whole scientific complex which is being developed around information theory and research" (153) (reprinted in Richard and Fernande De George, eds., *The Structuralist From Marx to Levi-Strauss*). By 1975, Barthes could muse ironically over his fascination with science. Of his taste for algorithms, he could say: "Such diagrams, he knows, even fail to have the interest of locating his discourse under the aegis of scientific reasoning: whom could they deceive?" [Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes* (New York: Hill and Wang, 1977), 100.] Given the devaluation of structuralism's programmatic aims, a taste for poetics did not appear, until rather recently, to have survived into the present era.

But this resurgent genus of aesthetic inquiry is, one could say, poetics with a difference".

29. Jacques Derrida, "Structure, sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences," *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism & the Sciences of Men*, Richard Marcksey and Eugenio Donato, eds. (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1970), 263.

30. The books cited: James Clifford and George E. Marcus, eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986); Ivan Brady, ed. *Anthropological Poetics* (Savage, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1991); Nancy K Miller, ed. *The Poetics of Gender* (New York: Columbia University Press, 1986). Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1990). It is worth noting, in the matter of the resurgence of interest in poetics as well as the broadened contemporary understanding of the range of topics comprehended, that *The Poetics of Gender* was composed of papers presented at the *eight* in a series of annual colloquia initiated by Michael Riffaterre at Columbia University's Maison

Francaise. The sessions on gender followed others on poetry, the text, intertextuality, the reader, the author, the body, and ideology.

31. James Clifford and George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley: University of California Press, 1986), 8. See, in particular, Clifford's "Introduction: Partial Truths," 1-26.

32. James Clifford, *The Predicament of Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 25.

33. Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 84.

34. Foucault, *Power/Knowledge*, 98, 102.

35. The linkage of the direct cinema practitioners with the Griersonians or Newsreel might strike some readers as odd in this discussion of political determinations. After all, the Drew Associates (Leacock, Pennebaker, the Maysles) seem, at first glance, to have been far more concerned with the potentialities of the new technology (principally synch sound via lightweight rigs) than with politics. To preserve such a distinction would be to miss the point at many levels. To take only one line of argument in this regard: Direct cinema's stance of narrationless neutrality was the ideal aesthetic for American television culture as it began to emerge from the 1950s and the "end of ideology". For an extended amount of the ideological contingencies of the direct cinema movement, see Brian Winston's essay (Chapter 3).

36. Smadar Lavie, *The Poetics of Military Occupation: Mzeina Allegories of Bedouin Identity Under Israeli and Egyptian Rule* (Berkeley: University of California Press, 1990), 337-338.

37. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974) lxxi, 314.

38. In my discussion of the contemporary relations between art and science, I have stressed the scientificity of aesthetic inquiry (the realm of poetics) at the expense of addressing science's historical concern for beauty. By way of redress, I offer a series of quotations excerpted from Ivars Peterson's popular survey of contemporary mathematics, *Islands of Truth: A Mathematical Mystery Cruise* [(New York: W. H. Freeman and Company, 1990), 288]. In a section entitled "Figures of Beauty", Peterson offers the following selections from leading 20th-century mathematicians as evidence of the pleasures to be found at the pleasures to be found at the highest levels of mathematical inquiry, a montage which, taken cumulatively, suggests that accounts of the allegedly ineradicable, post-Enlightenment split between art and science have been grossly overstated:

Mathematics, rightly view, possesses not only truth, but supreme beauty- a beauty cold and austere, like that of sculpture, without appeal to any part of our weaker nature, without the trappings of paintings or music, yet sublimely pure, and capable of stern perfection such as only the greatest art can show.

Bertrand Russell

Much research for new proofs of theorems already correctly established is undertaken because the existing proofs have no aesthetic appeal

Morris Kline

It is true aesthetic feeling which all mathematicians recognize.... The useful combinations are precisely the most beautiful

Henri Poincare

My work has always tried to unite the true with the beautiful, but when I choose one over the other, I usually choose the beautiful.

Hermann Weyl

Beauty is the first test: There is no permanent place in the world for ugly mathematics.

G. H. Hardy

39. It is gratifying to note that the critical tide is now beginning to turn; judging by the number and quality of recent conference presentations and books recently completed or underway, considerably more attention now seems to be accorded nonfiction work. But in relative terms, theoretical considerations of the documentary lag far behind.

40. Much has been written about the uncertain status of the peer panel review process for NEA grants in the spring and summer of 1992. Under the leadership of a Bush appointee, Anne-Imelda Radice, the National Endowment of the Arts has rescinded a handful of grants for art works whose subject matter was deemed erotic.

41. Long after fashioning this fourfold typology for documentary discursivity (which has evolved in my teaching over a decade), I noted the possible relationship to Hayden White's discussion of the four "master tropes" (metaphor, metonymy, synecdoche, irony) which reappear in critical thought from Freud to Piaget to E. P. Thompson. White attributes to Vico the notion that diataxis of discourse "not only mirrored the processes of consciousness but in fact underlay and informed all efforts of human beings to endow their world with meaning" [Hayden White, *Tropics of Discourse: Essay in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), 5].

42. Hans Richter, *The Struggle for the Film*, trans. Ben Brewster (New York: st. Martin's Press, 1986), 42-44.

43. Karl G. Heider, *Ethnographic Film* (Austin: University of Texas Press, 1976), 19.

44. Andre Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," *What Is Cinema?*, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 14.

45. Some years later, Derrida reminded us that all writing places memory and forgetfulness in tension. The creation of a documentary image may be a memorializing gesture but it equally implies an acknowledgment of the radical alterity of the sign, defined as the place where "the completely other is announced as such-without any simplicity, any identity, any resemblance or continuity- in that which is not it"[Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974), 47]. Writing is "at once mnemotechnique and the power of forgetting" (Derrida, *Of Grammatology*, 24). From this perspective, one might say that the documentative desire responds both to

the pleasure principle and its beyond.

46. Andre Bazin, *What Is Cinema?*, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 162.

47. *Ibid.*, 155, 158.

48. Aristotle, *Rhetoric*, trans. W. Rhys Roberts (New York: Random House, 1954), 22.

49. For a brief account of the cognitivist pragigm and its relation to matters of filmic narration, see David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985), 29-47. See, generally, Bordwell's "A Case for Cognitivism" in a special issue of *Iris* devoted to "Cinema and Cognitive Psychology", Vol. 5, No. 2(1989), 11-40.

50. Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 210.

51. *Ibid.*, 211-212.

52. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London Flamingo, 1976), 278.

53. Richter, *The Struggle for the Film*, 46.

54. Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 9.

55. The threshold of audience acceptance for documentary reconstruction or reenactment remains volatile; it is dependent both on historical moment and subject matter. "Preenactments" (visions of what could be, presented in a documentary format) have proven to be most controversial when the future vision they offer is apocalyptic. Both Peter Watkins' *The War Game* (1966) and Ed Zwick's *Special Bulletin* (1983)-- two films about nuclear disaster--proved plausible enough for contemporary audiences to foster political battles (the BBC refused to screen Watkins's film as planned) or public dismay (the media coverage following the *Special Bulletin* broadcast offered testimony to the panic caused despite the disclaimers which accompanied the broadcast). The controversies which swirl around the question of documentary reconstruction/reenactment--"post-enactments"--seem inescapable insofar as they address a core issue for all documentary--veracity. Most attacks against *The Thin Blue Line* or *Roger and Me*, for example, have been based upon the presumption that authorial liberties taken toward the presentation of the "facts" have vitiated the films' possible claims to authenticity. (Question: Can documentary truth ever afford to be stylized?) The popular attachment to truth in cinema suggests that the erosion of referentials associated with the postmodern is being resisted in some quarters with great intensity.

56. See Michael Renov "Re-Thinking Documentary: Toward a Taxonomy of Mediation," *Wide Angle*, Vol. -8, Nos. 3 and 4, 1986, 71-77.

57. For a detailed discussion of the psychosocial dynamic engaged through an idealization of the "other" in documentary film practices,, see my "Imaging the Other:Representations of Vietnam in Sixties Polotical Documentary," *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, Linda Dittmar and Gene Michand, eds. (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1990), 255-268.

58. Roland Barthes, "Historical Discourse," *Introduction to Structuralism*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, Inc., 1970), 149, 154.

59. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988), 3-5.

60. Jacques Derrida, "The Law of Genre," *Glyph 7* (Spring 1980), 204.

61. Tagg, *The Burden of Representation*, 13.

62. Clifford Geertz, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture,"

The Interpretation of Cultures (New York: Basic Books, 1973), 29.

63. My discussion of the analyze/interrogate modality would suggest that documentary interrogation necessarily entails reflexivity. This is certainly not the case as any return to the historical roots of the analytical impulse of documentary cinema will testify. Whether one considers the earliest Muybridge experiments in animal locomotion, Vertov's belief in the perfectibility of the kino eye, or the interrogation of visible action in Timothy Asch's *The Ax Fight* which essays social-scientific explanation over simple description, it is clear that the *interrogation* (here distinguished from the *observation*) of social reality via camera and recorder has been one of the documentarist's chief concerns. My own preference is to focus on instances of the analytical function which include an additional metacritical level of interrogation insofar as they, in taking their own discursive operations as a crucial component of analysis, provide an ideal model for study. This is not to suggest that the analytical impulse in documentary is excluded from all but the most reflexive instances. Rather, it is my sense that the reflexive text constitutes a kind of limit case or crisis of documentary analytics which can illustrate the functional grouping most vividly.

64. Quoted in Calvin Tomkins, "Look to the Things Around You," *The New Yorker*, 16 September 1974, 45. ,