עושים ומעשים: על הגיבור בסרט התיעודי

מאת : רוברט סינרברינק

".. 'העושה' אינו אלא בדיה הנלווית למעשה..." ניטשה, *לגנאלוגיה של המוסר*, מאמר מס' 1 חלק 13

מאז טבע ג'ון גרירסון את המונח "דוקומנטרי" והגדיר אותו כ"טיפול יצירתי בהתרחשויות אמיתיות", מתנהל פולמוס בדבר הסרט התיעודי, או הסרט הלא-בדיוני.[1] איך צריך להגדיר אותו? האם זוהי צורתו המקורית של הקולנוע? האם הוא מפרק קטגוריות מקובלות של נרטיב בדיוני לעומת נרטיב לא בדיוני? בפני תאורטיקנים בעלי נטיות פילוסופיות, הסרט התיעודי עדיין מציב אתגר מעניין. לאור הרבגוניות העצומה של הקולנוע הלא-בדיוני, נוטים החוקרים להתרכז בבעיית הגדרת הסרט הדוקומנטרי, ודנים בסוגיות החיוניות להבנת הקולנוע בכלל. כפי שציין מייקל רנוב, חקר הסרט הלא-בדיוני מעלה שאלות מפתח הנוגעות לייצוג הקולנועי, כמו למשל "הסטטוס האונתולוגי של התמונה" ו"הפוטנציאל של הדיון ההיסטורי בסרט",[2] נושאים החשובים להגדרה ולדיון התאורטי בסרט התיעודי. בעשורים האחרונים התחדש הוויכוח בין התאורטיקנים המפקפקים ביומרתו של הסרט התיעודי להיחשב לאמת, להיות אובייקטיבי ולשמש כראיה היסטורית, ובין אלה הטוענים שאפשר להגדיר את הסרט התיעודי על פי כוונות יוצרו, על פי תפיסת הצופים או כסוג של פעולה תקשורתית.[3]

הרשו לי להציע תיאור סכמטי של העניין: אפשר להבדיל בין תאוריות המתמקדות בתכונות הסרט התיעודי הקשורות למדיום (באשר הוא לא-בדיוני, היסטורי, אמיתי וכן הלאה); תאוריות המדגישות את כוונת היוצרים (המבקשים לגרום לצופה להאמין בדבר מה או לשכנעו באמצעות מחוות תקשורתיות מגמתיות, הכוללות הצגת ראיות, אמצעים רטוריים והעלאת טענות); ותאוריות המביאות לקדמת הבמה את האופן ואת ההקשר של תפיסת הצופים את הסרט (ורואות בסרט התיעודי "תוכן מוצהר" או מביאות בחשבון את הגורמים החברתיים, התרבותיים, ההיסטוריים, האידאולוגיים והסוגתיים המכתיבים את הפרשנות שאנחנו נותנים לקולנוע). אפשר גם להרחיב את הסכמה הזאת ולציין שכל אחת מההשקפות הללו כבר נבחנה, נסקרה ועברה עיון וביקורת ספקנית.

יש תאורטיקנים הטוענים שאין קריטריונים חד-משמעיים להגדרת הסרט התיעודי וכי ההבחנה בין בדיוני ללא-בדיוני יכולה להיות קשה, שכן הראיות ההיסטוריות פתוחות להטלת ספק ואפשר לערער על כל טענה

---

[1] כפי שציין קרל פלנטינגה, גרירסון היה הראשון שהשתמש במונח זה באנגלית, בהתייחסו לסרט Mohana של רוברט פלאהרטי מ-1926. קרל פלנטינגה, "דוקומנטרי", מתוך Carl Plantinga and Paisley Livingston (eds.) *The Routledge Companion to Phiosophy and Film* (London/New York: Routledge, 2009), 494.

[2] Michael Renov, 'Introduction: The Truth about Non-Fiction', in Michael Renov (ed.) *Theorizing Documentary* (London/New York Routledge, 1993), 1-2.

[3] ראו מאמרים ב- Michael Renov (ed.) *Theorizing Documentary*; Noel Carroll, 'Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion' in Film Theory and Philosophy, ed. Richard Allen and Murray Smith (Oxford: Oxford University Press, 1997); Carl Plantinga, 'What Documentary Is, After All', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63(2) (Spring 2005): 105-117.

לאמיתות.[4] תאורטיקנים אחרים מסרבים לקבל את אותה "שגגה כוונתית", אותו רעיון שלפיו כוונות היוצר הן המפתח לפירוש הסרט. מבחינתם, כל ניסיון נאיבי לזיהוי או לימוד של כוונות היוצר מניב תוצאות בלתי מוגדרות, בלתי ניתנות להוכחה או סתמיות. אפשר להשית את הפקפקנות הזאת גם על תפיסת הצופים את הסרט, הנתונה למתכונות שונות של פרשנות, להשפעות אידאולוגיות וקונטקסטואליות שונות וכו'.

הדיון הנרחב בהגדרת הסרט התיעודי דחק את מקומו של גיבור הסרט לשוליים. בדרך כלל מזוהה המונח "פרוטגוניסט" – גיבור – עם הסרט העלילתי-בדיוני: הוא הדמות העיקרית, "השחקן הראשי" (ביוונית: protagonistes), המתעמת עם האנטגוניסט, היריב. צ'רלס פוסטר קיין הוא הדמות הראשית בסרט **האזרח קיין** (1941) של אורסון וולס, החומקת מניסיונותיו של העיתונאי (ושלנו) לעמוד על פשר מסתורין החיים. אפשר לחשוב שמריון קריין היא הדמות הראשית בסרטו של היצ'קוק **פסיכו** (1960), אבל כשהיא פוגשת בגורלה המזוויע מתברר שזאת הייתה רק מראית עין. ואולם, אפשר גם לדבר על דמות ראשית בסיטואציה בלתי בדיונית, כמו למשל בפוליטיקה, בזרם אמנותי או במאורע היסטורי כלשהו. ומה בדבר דמויות ראשיות בסרט תיעודי? הגיבור בסרט תיעודי יכול להיות סובייקט "דמותי", שבמעשיו ובחוויותיו מתרכז הנרטיב, כמו נאנוק ב**נאנוק איש הצפון** של רוברט פלאהרטי (1922) או בוב דילן ב**אל תביט לאחור** של ד"א פנבייקר (1967). הדמות הראשית יכולה להיות הקריין/קולנוען, כמו מייקל מור ב**באולינג לקולומביין** (2002), ואפשר שיחלקו בתפקיד יוצר הסרט ונושאו, כמו ב**איש הגריזלי** של וורנר הרצוג (2005), שבו מעבד הרצוג את צילומי הווידאו שצילם פעיל זכויות בעלי החיים טימות'י טרדוול כששהה במחיצת דובי גריזלי באלסקה.

בסרטים תיעודיים הדמות הראשית יכולה להיות אפילו מקום, קהילה או אירוע. דוגמה לכך הם סרטי "סימפוניה עירונית", שהגיבורה בהם היא העיר, כמו **האיש עם מצלמת הקולנוע** (1929) של ורטוב או **ברלין: סימפוניה של עיר גדולה** (1927) של וולטר רוטמן. ביל ניקולס מקצין את הרעיון הזה וטוען שכל סרט, בדיוני ושאינו בדיוני, הוא גם "תיעודי" במובן שהוא "מעיד על התרבות שיצרה אותו ומציג את בני דמותם של האנשים המופיעים בו".[5] אם כך, מגחיך זאת קרל פלנטינגה, גם **הקוסם מארץ עוץ** (1939) הוא תיעודי באשר הוא מתאר את ג'ודי גרלנד בתמונות נעות ו"אפשר לראות בו מעין מסמך אנתרופולוגי שאפשר ללמוד ממנו מעט על הוליווד ועל התרבות האמריקנית בשלהי שנות השלושים".[6] למרות ההתלבטויות בהגדרת הסרט התיעודי, אנחנו יודעים היום ש**הקוסם מארץ עוץ** (שהדמות הראשית הבדיונית בו היא דורותי) אינו תיעודי, ואילו **ערפל קרב** (2003) של ארול מוריס (שהדמות הראשית הלא-בדיונית בו היא רוברט מקנמרה) – תיעודי. על אף ריבוי האפשרויות שמציעה הסוגה, אנחנו בדרך כלל יודעים טוב למדי אם הסרט שאנחנו צופים בו הוא תיעודי או לא.

ההרחבה הזאת של המושג "תיעודי" בטענה שאפשר לראות בכל סרט סוג של סרט תיעודי, או שהצופים יכולים לפרש אותו ככזה, מרוקנת את המושג מתוכן. אם כל דבר הוא תיעודי, הרי ששום סרט אינו באמת כזה, שכן

[4] מייקל רנוב, לדוגמה, טוען שמאחר שהסרט התיעודי משתמש בכלים הרטוריים של הנרטיב העלילתי (בדיוני), הוא לא יכול לטעון ל"אובייקטיביות"; גם בריאן וינסטון טוען שבגלל התיווך של יוצר הסרט לא יכולה להתקבל שום טענה אובייקטיבית לאמיתותו של סרט תיעודי.

[5] Bill Nicholls, *Representing Reality* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 1.

[6] Carl Plantinga, "Documentary", 495.

המונח אינו נושא שום משמעות מבדילה או בעלת תוכן. מצד אחר, הטענה שאי אפשר להבדיל בין סרט בדיוני לסרט לא-בדיוני מעוררת בלבול מושגי. לא פעם מעלים את הטענה כי "בכל סרט תיעודי יש יסודות בדיוניים, כל סרט תיעודי כרוך במניפולציה על תמונות או שימוש בכלים רטוריים, ולכן אין סרט שאינו בדיוני". אבל אם כל סרט הוא בדיוני, לרבות סרטים תיעודיים לא-בדיוניים, הרי המושג בדיוני מאבד את משמעותו. אם **הקוסם מארץ עוץ** של פלמינג ו-**Titicut Follies** של וייזמן (1967) נחשבים שניהם סרטים "עלילתיים", המסר הפרגמטי-חברתי הנובע מהתבוננותו הנוקבת של וייזמן בזוועות המתרחשות במתקן האשפוז בכפייה לחולי נפש "ברידג'ווטר הוספיטל" בארצות הברית – אובד. טיעונים מפקפקים שכאלה מתבססים על ההנחה שסרט לא-בדיוני אמיתי חייב להיות טהור לחלוטין, ולכן רוב הסרטים הלא-בדיוניים, המשלבים בדיה ומציאות, הם בוודאי "בדויים" (במובן הבלתי טהור של המילה). אבל אין יסוד מוצק לדרישה הגורפת שכל סרט לא-בדיוני יהיה נטול מרכיבים בדיוניים מכל וכל, ולא לטענה שסרט עלילתי-בדיוני יכול לכלול יסודות בדיוניים ולא-בדיוניים ואילו סרט "תיעודי" אינו יכול. סרט דוקומנטרי יכול להשתמש ב"דוקומנטים" (תמונות, טקסט, עדויות, ראיות), אבל הוא עצמו איננו דוקומנט. לכן הוא יכול להציג נרטיב, להשתמש בכלים בדיוניים ו"להמחיז" אירועים ועדיין להישאר בגדר סרט לא-בדיוני.

לפיכך, אתייחס למושג הסרט התיעודי או הלא-בדיוני כמושג פרגמטי, כלומר: מושג הפתוח לפרשנות קונספטואלית מחודשת בהקשרים המשתנים היסטורית, על פי הדרכים החדשניות שבהן יוצרים הקולנוענים סרטים תיעודיים. הבה נשוב אפוא לשאלת הדמות הראשית בסרט התיעודי. הייתי רוצה להיעזר כאן בארבע דוגמאות מצוינות מאת קולנוענים ישראלים עכשוויים: **ימי גיוס** של עידו הר (2012), **בטון** של נורית קידר (2011), **7 הסלילים של יונה וולך** של יאיר קדר (2012) ו**האגדה על ניקולאי וחוק השבות** של דוד אופק (2008). יש שלושה סוגים של דמות ראשית שהייתי רוצה לבחון באמצעות הסרטים הללו: הקולקטיבית, האוטוביוגרפית והכלל-אנושית. אני מתכוון לתאר כמה וריאציות של רעיון הדמות הראשית התיעודית, ולהסביר מדוע יש טעם לעסוק במושג הזה.

דמות ראשית בסרט תיעודי יכולה להיות דמות מרכזית אחת או לכלול כמה דמויות. הדמויות יכולות להיות יוצאות דופן או שגרתיות. אפשר להציג אותן בלא קריינות, ואפשר שתהיה להן מערכת יחסים עם היוצר/קריין של הסרט, שיכול אף הוא להיות דמות בדרמה או בנרטיב של הסרט התיעודי, ויכול שלא. כל ארבעת הסרטים שאדון בהם נעזרים בכלים בדיוניים או דרמטיים, אבל ארבעתם גם שוטחים טענות בדבר הנושא או המושא שהם עוסקים בו, בין שמדובר בחייו של אדם מסוים, בחוויה חברתית-תרבותית משותפת לרבים, בתיאור מאורע היסטורי או בהתבוננות בסיטואציה פוליטית. אלה הם סרטים המשלבים נרטיב עם "תיעוד" מסורתי יותר לשם הצגת דיוקנאות, טענת טענות, שכנוע הצופה או ערעור על תפיסות מקובלות בנושאים שונים. הסקירה הקצרה שלי מבקשת להדגים את עושר השיטות הרטוריות המשמשות יוצרי קולנוע תיעודי ואת השימושיות של מושג הדמות הראשית בקולנוע זה.

הקולקטיב כדמות ראשית: "ימי גיוס" (עידו הר) ו"בטון" (נורית קידר)

ימי גיוס של עידו הר הוא סרט תיעודי אובזרוטיבי המצולם בסגנון ריאליסטי ועוקב אחרי ארבע דמויות ראשיות מארצות שונות (ארצות הברית, ישראל, צרפת ורוסיה), וצופה בגיוסן לצבא. המצב שהדמויות נמצאות בו הוא אישי וחברתי כאחד: כל אחד מהגיבורים מצוי בסביבה תרבותית, כלכלית ומדינית אחרת, אבל בפני כולם עומדים אתגרים נפשיים דומים ולכולם תגובות רגשיות דומות. הסרט לא מראה תהליך ממוסד סתם, אלא טוען טענה: הוא מדגיש את ההבדל בין ההתנדבות (ארצות הברית וצרפת) ובין גיוס החובה (ישראל ורוסיה), ומשווה בין האפשרויות הנפתחות בהתנדבות ובין הקשיים הכרוכים בגיוס החובה. הפרוטגוניסט האמריקני, ג'סטין, התנדב לשירות והוא להוט לפתוח בקריירה צבאית. המתנדבים הצרפתים, קבוצה של צעירים צרפתים ממוצא ערבי, מתגייסים כדי לשפר את חייהם ולהבטיח לעצמם קריירה יציבה. הפרוטגוניסט הישראלי, רועי, מתגייס בעל כורחו, ואף שמשפחתו רואה זאת בעין יפה, הוא אינו רוצה לשרת בצבא. הפרוטגוניסט הרוסי הוא נער שקט וחד-עין שגם הוא עומד בפתח שירות החובה שלו. במשפחתו דנים בנוהג לשחד פקידים כדי להשיג את "התעודה הלבנה", תעודת הפטור משירות, הפסול בעיניהם, ומעודדים אותו למלא את חובתו להגן על המדינה. כל הארבעה, העומדים לשרת מרצונם או שלא מרצונם, מתוחים, עצבניים ואינם יודעים מה ילד יום. הטקסים שעובר כל בחור, מציון המאורע בחוג המשפחה, עבור בפרידה הקשה וכלה בהצטרפות לצבא, מוצגים בסגנון מתבונן. נופך אישי מוסף להם על ידי צילומי תקריב, טייקים ארוכים של שיחות משותפות, שיחות טלפון אישיות ורגעים של אינטימיות משפחתית. טכניקות אלה מבליטות את השוני בין הגיוס ההתנדבותי לגיוס החובה, ומדגישות דווקא את הדמיון בין בני הלאומים השונים ולא את הבדלי התרבות והמצב המדיני בכל ארץ. כאן הגיבורים, שבתחילה הם פרטים נבדלים שלכל אחד מהם נסיבות חברתיות ואישיות משלו, נעשים במהלך הסרט לחיילים גנריים, שריטואל צבאי אחד פוקד את כולם. הרקעים החברתיים, ההיסטוריים והמדיניים המעצבים את החוויה האישית של כל דמות נבלעים כך אל תוך מסגרת הומניסטית של אחווה אוניברסלית.

עניין השירות הצבאי מטופל באמצעים שונים לגמרי בסרטה יוצא הדופן של נורית קידר **בטון**. זהו סרט תיעודי מסוג "אשמים" (perpetrator), שגיבוריו הם חיילים שהשתתפו במבצע "עופרת יצוקה" בעזה. **בטון** משלב פורמט של ראיון/עדות עם הצגה מסוגננת של הפרוטגוניסט הקולקטיבי שלו: חיילים ישראלים שנלחמו בעזה בין דצמבר 2008 לינואר 2009.[7] הסרט מציג מסגרת טקסטואלית מינימלית בדבר המלחמה בעזה (יש בו כיתוב בזאת הלשון: "זאת הטרגדיה של כל קרב, כמו הטרגדיה במלחמה", המשייך את הקרבות בעזה לתולדות המלחמה הכלליות). הוא נפתח בשוט מעקב ארוך במחסן מאובק שמתכנסת בו קבוצת צעירים שאינם מזוהים בשמותיהם, הבוהים הרחק בשתיקה ואינם שמים לב למצלמה החולפת על פניהם לאט, כשברקע ריף רגאיי מהדהד. המקבץ (sequence) הזה נמשך כמה דקות, ואז המצלמה מסתובבת לאט ומתקרבת אל מיטה בלתי מוצעת, בשוט המציג את המרואיין הראשון, שפותח בסיפורו. זאת הקדמה מפתיעה לסרט תיעודי העוסק בפעולה צבאית שדווחה בחדשות בעולם כולו. באסתטיקה שלה היא מזכירה קליפ של שיר, ומציגה קבוצה של חסרי שם כסובייקט, "צעירים ישראלים", כעין מקהלה בלתי נשמעת, עדה לדברי הפרוטגוניסטים המספרים את סיפוריהם כנזכרים בחלום מבעית.

[7] ראו דיון מאת רעיה מורג ב"סרטי אשמים" עכשוויים בקולנוע התיעודי הישראלי ב- "Perpetrator Trauma and Current Israeli Documentary," *Camera Obscura*, 27(2) (2012): 93-133.

המרואיין הראשון, שי, מעיר שהחוויה כולה הייתה כמו "צפייה בסרט אמריקאי" והתחושה הייתה "כמו יום העצמאות". המוטיב הזה של ההתנגשות בין התמונה הבלתי מציאותית ובין הזהות הלאומית מלווה את הסרט לכל אורכו. מרואיין אחר מספר איך יממה לפני הכניסה לעזה "הפצצות נראו יפות" בלילה, התפוצצויות אדומות וירוקות "כמו מופע פירוטכניקה", ממש כמו הזיקוקים של יום העצמאות. "זה לא דומה למה שרואים בסרטים, אין בזה שום דבר רומנטי", אומר מרואיין אחר. כל מה שקשור לחיים האישיים שלך, לאשתך, לילדים, נעלם איכשהו, מסביר מפקד הפלוגה, "כמו קסם". לפני הכניסה לעזה חגגו החיילים עם זמרת במוזיקה, ריקודים, שירה, האקסטזה נראתה כמו היה זה משחק כדורגל, "כאילו ישראל עלתה לגמר המונדיאל," מעיר שי, המתגעגע להתרגשות הקולקטיבית: "אתה לא רוצה לפספס את המלחמה". בתמונה (frame) חצויה, על רקעים בתאורה נמוכה, עטופים בצללים, החיילים מספרים ליוצרת הסרט, שנמצא מחוץ למסך, אנקדוטות, רשמים, זיכרונות וחוויות. בסרט של קידר, מתחת לעדויות ה"אשמים" האלה, החיילים מספרים סיפורים אישיים ש"נקברו בבטון", כפי שהסבירה הבמאית בראיון לטלוויזיה.[8] ואכן, הסרט מנסה להיכנס לעולמם של החיילים הצעירים, להתחבר לחוויות שעברו בלי לשפוט ובלי לצנזר, לאפשר להם את המרחב להיזכר, לתאר את הבנאליות שב"שגרתיות" של הקרב, את האכזריות-כלאחר-יד שלו.

זה סרט שקט, מהורהר, איטי, ובו קטעי ביניים ריקים בין ראיון לראיון (שוט מעקב ארוך של קירות המחסן, למשל), המאפשרים לצופה זמן לספוג את מה שראה ושמע זה עתה ולחשוב עליו. הסרט מתמלל את התחושות של החיילים המעכלים את שבועות הקרב שידעו, את הטראומה שחוללו, ואת המפגש עם האלימות של המלחמה. "ניסיתי להתחבר לבעלי חיים", מסביר שי, "וראיתי ציפור מתה תלויה על חוט, בין שמים לארץ, בתים הרוסים, מסגד חצי הרוס, בית ספר שהופצץ, סוס גוסס, חלקי גופות." עזה הייתה מלאה חמורים, תרנגולות וכלבים, מספרים החיילים, פירות נהדרים בכל מקום, אבל אנשים לא היו. הסיפור של שי מרתק, הוא כולל הבחנות ומחשבות מעניינות ושזורה בו תחושה של אירוניה ואבסורד. מה שהחיילים, כדמות ראשית קולקטיבית, חושפים הוא שקיבלו הוראה לירות על בתי אזרחים: "פגז לכל בית," מצטט אחד מהם. "פקודות הפתיחה באש היו מחפירות", אומר אחר. אף שהחיילים נראים צלולים ושלווים, ברור שההשפעה הטראומטית של האירועים שהיו חלק מהם קרובה לפני השטח של התודעה שלהם.

הסרט מתחקה אחר הסיפורים של הדמויות הראשיות על חזרתם הביתה – שי מסביר שסירב לקבל בית משופץ כמתנת שחרור כי נזכר בבתי הפלסטינים שהרסו – ומסתיים בעוד שוט מעקב איטי על צעירים ישראלים חסרי שם, היורשים בשתיקה את תוצאות האלימות. גם כאן, ההתרכזות בדמויות הראשיות מדגישה את הנרטיב של הסכסוך הצבאי. היא חוסמת את הרקע המדיני לסכסוך ומביאה לקדמת הבמה את החוויה הפסיכולוגית, "טראומת האשמים", כלשונה של רעיה מורג. זהו צעד פעיל המעלה שאלות מוסריות ופוליטיות בדבר ההכרה באחריות המוסרית על מעשים שנעשים בעת מלחמה, בדבר הצורך לדבר על הדברים שקורים בעימותים שכאלה, ובדבר חובתם של יוצרי הקולנוע להציג את סיפורי הדמויות הראשיות במסגרת ההקשר הפוליטי וההיסטורי הנכון.

[8] ראו ראיון עם נורית קידר בערוץ 4 הבריטי (UK 2011): http://www.youtube.com/watch?v=9cLPq1EY0Xo

הגיבור האוטוביוגרפי: "7 הסלילים של יונה וולך" (יאיר קדר)

7 הסלילים של יונה וולך הוא דיוקן "אוטוביוגרפי" פואטי של חיי המשוררת החשובה יונה וולך (1944–1985), המבוסס על ראיונות שנתנה להלית ישורון ב-1984, שנה לפני מותה. בסרט, הדיוקן של וולך ממוסגר בקריינות של ישורון, המספרת איך מצאה את שבעת סלילי ההקלטה של אותם ראיונות כעבור 25 שנה. קלטות האודיו האלה מהוות חלק נכבד מחומר הגלם של הסרט, המשלב את הרהוריה של ישורון עם קטעי אנימציה נוקבים ועם שימוש אמנותי בקטעים מצולמים ישנים, רובם סרטים של וולך שצולמו בצבע במצלמת סופר 8 בשנות השישים. משולבת בו גם הקראה משיריה של וולך, לרוב מפי וולך עצמה, על רקע אנימציה ומוזיקה המזכירות את סגנון הקליפ הנאו-פסיכדלי.

מעניין שהסרט מגדיר את עצמו כ"סרט תיעודי אוטוביוגרפי", מה שמעלה את השאלה מי הוא הנושא האוטוביוגרפי של הסרט. מבחינה אחת, ברור שזאת וולך, הדמות הראשית של הסרט. היא מספרת את סיפורה בראיונות. הנוכחות שלה והדמות שלה כובשות. הן משלבות מיניות נשית, רוחניות יונגיאנית, רדיקליות של תרבות-נגד ועיצוב עצמי רומנטי. היא הדמות הראשית, אבל את ההיחשפות שלה מתווכים זיכרונותיה של ישורון מהראיונות ומחשבותיה על התפקיד של וולך בתולדות הספרות בישראל ועוד כהנה וכהנה. מתַווכות כאן גם התמונות – צילומים של וולך משנות השישים, התצלומים המרשימים שלה, הראיונות שנתנה לטלוויזיה, גיחתה אל ההופעה המוזיקלית. יוצר הסרט יאיר קדר מעלה באוב את דמותה רבת-הרושם של וולך באמצעות חומר מצולם וקטעי אנימציה מיוחדים, ועליהם ציטוטים שנבחרו בטעם משירי וולך, והיא המדקלמת אותם. כך נעשה **7 הסלילים של יונה וולך** קרקע לניסיונות קולנועיים במסגרת האוטוביוגרפית: איך להציג חיים – וחיים בשירה, חיים כשירה – בדימויים ויזואליים, במוזיקה ובווידאו.

מותה של וולך בגיל 41 בלבד מוסיף נופך טרגי לסיפור, ותואם את האופן שבו הציגה את עצמה: בדמותו הרומנטית של האמן המחונן. לכן לפנינו דמות ראשית אוטוביוגרפית בסרט "תיעודי אוטוביוגרפי", סרט הבוחן סוגיות בזהות האמן, בסובייקטיביות הנשית ובפרובוקציה האמנותית באמצעות סיפורה של וולך. **7 הסלילים של יונה וולך** משקף את החזון של וולך, חזון של תרבות נגד משנות השישים, של רגישות יצירתית אנרכיסטית, שעדויות חברים ומאהבים שהיו לה ועדויותיהם של משוררים אחרים מוסיפות לו גוונים. זאת מחוות תיעוד/מולטימדיה יוצאת דופן לאמנית ואישה יוצאת דופן.

הדמות הראשית הכלל-אנושית: "האגדה על ניקולאי וחוק השבות" (דוד אופק)

האגדה על ניקולאי חוק השבות הוא דוקו-דרמה אירונית המגוללת בסגנון מעשייה יהודית את סיפורו של "כלל-אנוש", פועל זר, ניקולאי שמו, שעזב את משפחתו ברומניה כדי לעבוד בארץ ישראל. הסרט מלווה בקריינות מפי יוצרו דוד אופק. הוא ממחיז את סיפורו של ניקולאי (שהתרחש כמה שנים לפני צילום הסרט) ומלווה את יציאתו מרומניה אל ישראל ואת הניצול שניצלה אותו חברת כוח האדם. במקרה נודע לניקולאי מחבריו לעבודה שבשל מוצאו היהודי (סבתא אחת), הוא ומשפחתו זכאים להתיישב בה. הידיעה הגורלית הזאת שולחת את אשתו לחיפוש ארוך ומתסכל אחרי תעודות שיוכיחו שסבתו של ניקולאי יהודייה ויעניקו להם את הזכות לפתוח

בחיים חדשים. לאחר שנעצר ניקולאי על הפרת חוזה וגורש חזרה לרומניה, שבים הוא ומשפחתו בסופו של דבר לישראל, שבה מקים ניקולאי עסק משלו ונעשה "תושב חוזר" למופת.

הפרוטגוניסט אמנם עומד במרכז לאורך כל הסרט, הרי מדובר בסיפור של ניקולאי, אבל אופק כולל גם את עצמו בדמויות הסרט ולוקח את תפקיד הקריין. הסוף הטוב של הסרט בוחן את משמעויותיו של חוק השבות, מעקרונות היסוד של מדינת ישראל, ונוגע גם לניצול העובדים הזרים, למורכבות של הזהות היהודית ולמהלכי המזל והגורל. אופק הקריין מגלה את הקלפים בסוף הסרט ומסביר איך הכיר את ניקולאי, שסיפר לו את סיפורו כשהתקין קירות גבס בביתו של אופק. ה"מפנה" הזה בעלילה שופך אור חדש על הסרט: אנחנו מבינים שראינו **שחזור** מומחז של הסיפור של ניקולאי ולא את האירועים כפי שהתרחשו ב"זמן אמת" במשך ההסרטה. ניקולאי מצדו הוא הגיבור הכלל-אנושי (everyman) המושלם. הוא איננו דמות הרואית ולא מגונה, והוא מספק גורם שאפשר להזדהות אתו המשרת את המסר שמנסה אופק למסור בנוגע למורכבות הזהות היהודית. בכך שהוא כולל את עצמו כקריין וכדמות שאינה מצולמת, אופק הופך את הסיפור לאישי, ומסביר את הסיבה והמחשבה שמאחורי חוק השבות ואת השלכותיו. הכרתו של ניקולאי בזהותו היהודית אמנם מובילה לחיים חדשים ולרווחה, אבל הסיפור שלו יוצא נגד הניצול המדאיג של עובדים זרים והצעדים החמורים שננקטים נגד המסרבים להישמע לחוזה העסקתם. באמצעות ההתמקדות בדמות ראשית כלל-אנושית, אופק הופך את נושא הסרט לסוגיה אנושית, ושוטח את היבטיו החברתיים, התרבותיים, הכלכליים והמשפטיים בצורה של אגדה אירונית בעלת מוסר השכל.

ארבעת הסרטים האלה הם דוגמאות מרתקות למה שכיניתי דמות ראשית קולקטיבית, אוטוביוגרפית וכלל-אנושית בסרט התיעודי. דמויות ראשיות כאלה מחדדות את הנרטיב ומאנישות את נושא הסרט. הן מספקות נקודת אחיזה מרגשת ובת-הזדהות, שהצופה מיישר אתה קו ובמקרים מסוימים גם לומד ממנה מוסר. מחד גיסא, המעורבות הרגשית וההסתכלות האישית על הסוגיות שמאפשרות הדמויות האלה עלולה לדחוק הצדה את התמונה הגדולה יותר: התנאים ההיסטוריים, החברתיים והמדיניים שבעטיים נמצאות הדמויות באותן סיטואציות. מאידך גיסא, במקרה הטוב, הדמויות הראשיות בסרט התיעודי יכולות דווקא לחדד את הרקע החברתי וההיסטורי של הסיפור ולהבהיר אותו באמצעות נרטיב אישי קולח.