

מבט פסיכואנליטי אל יחסי במאי-גיבור בדוקומנטרי

מחשבות על מושג ההתנגדות בהקשר חברתי ואתיקה של יחסי כוח

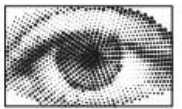
מאת: אדוה בלזם

המעשה הדוקומנטרי הוא מפגש בין אנשים; מפגש בין במאי שרוצה לתעד אדם, שמסכים להיות מתועד¹. מרגע ההסכמה ועד צאת הסרט יכולות לעבור שנים – שנים של קשר. הקשר הזה הוא שבורא את הסרט ונברא ממנו. מערכת היחסים בין הבמאי לגיבור² במעשה הדוקומנטרי היא ייחודית ומורכבת. טמונים בה פנטזיות, תלות הדדית, רגעי תסכול וחיבור, מפגש וזרות.

לקשר בין הבמאי לגיבור מאפיינים דומים לקשר הטיפולי בין מטפל למטופל בפסיכואנליזה. הגיבור, כמו המטופל, מחזיק תקווה שהצד השני (הבמאי) יעזור לו לנסח סיפור שמשקף את חווייתו וייתן לו מובן ומשמעות. הבמאי מצדו מאמין שהגיבור יעבור תהליך אישי משמעותי באמצעות העבודה על הסרט, בדומה לשאיפה התרפויטית של האנליטיקאי באנליזה. בשני התחומים תהליך העבודה הוא ממושך, מבוסס על אינטימיות ומתמקד בחשיפה וגילוי.

במאמר זה אני מבקשת לברר מה השפה הדוקומנטרית יכולה לשאוב מהאנלוגיה לשפה הפסיכואנליטית וכיצד שני השדות מאירים זה את זה בהקשר האתי. אין כאן טענה לחפיפה מלאה בין השדה האנליטי מחד והדוקומנטרי מנגד, אלא הזמנה להתבוננות ביקורתית לצורכי הפרייה והרהור. המאמר יעסוק במרחב הקשר האתי בין הבמאי לגיבור: טיב היחסים ביניהם, ככל שהוא מכיל אי-סימטריה, מבני כוח ושאלות של אחריות כלפי הגיבור. לבסוף אציע מודל של אינטרסובייקטיביות כאתיקה.

בימים של מחאת האתיופים על גזענות ואלימות כלפיהם, כמו גם על אי-נראותם בחברה הישראלית, בחרתי לדון בסרט שבמרכזו בחור אתיופי. הסרט הוא מנליק – נסיך יהודי שחור של דניאל וקסמן (1999). בתקציר הנלווה לקלטת כתוב כי הסרט מתעד את גדי, בחור אתיופי שחי בתחנה המרכזית בתל אביב ומתקיים מגניבות. שני היבטים אלו עולים מתוך הדיאגזיס אף שגדי מסרב לומר

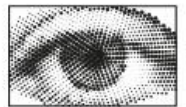


אותם (אחזור לנקודה זו בהמשך). סיפור העלילה לוקח את גדי חזרה לאתיופיה, במטרה לחפש את אמו הנוצרייה שנותרה שם. ציר משמעותי בסרט הוא מערכת היחסים בין הבמאי לגיבור. וקסמן כולל בסרט כמה סצנות שחושפות את היחסים בינו לבין גדי – רגעי ויכוח, אי-הסכמה, חשדנות, איום בעזיבת הסרט וגם רגעי קרבה ואינטימיות. במובן זה וקסמן מאפשר הצצה למרחב הקשר הייחודי בין במאי לגיבור סרטו, קשר שפעמים רבות חבוי מעין הצופה ושניתן לחוש בנוכחותו רק מבעד לנימים הדקים של הסרט.



על יחסי הכוח בין הבמאי לגיבור. בתמונה: גדי גיבור הסרט "מנליק" וברקע דניאל וקסמן, הבמאי

הסצנה הפותחת מתרחשת בתחנה המרכזית החדשה בתל אביב בשעות הערב, עת סגירת שעריה. קריינות בקולו של הבמאי נשמעת: "התחנה המרכזית בתל אביב... בין עשרות אלפי הנוסעים מצאתי אותם... צעירים אתיופים שחיים במקום". "התחנה ננעלת ואנו רואים את שומרי התחנה רצים לעבר שני צעירים אתיופים שנשארו בתוך התחנה. המצלמה מתמקדת בצעירים, גדי אבג'ה וחברו, וברקע נשמע קולו של וקסמן הבמאי: "ראיתי שסילקו אתכם ואתם בכל זאת נשארים". "גדי לא עונה – סימן ראשון לסירובו העיקש לחשוף אם הוא ישן בתחנה. גדי פונה לווקסמן: "תסביר מי אתה בדיוק, סתם תבוא תגיד 'אני רוצה לצלם' מאיפה אני יודע למה אתה מצלם אותי?" וקסמן עונה: "אני עושה סרט על חברה אתיופים". "גדי מביט בחשדנות ומקשה" מה בכלל מעניין אותך על אתיופים?" "המצלמה נשארת על פניו של גדי ועולה קריינות מהורהרת של הבמאי: "מה אני אגיד לו – שאני דלוק על דמויות מהשוליים? שאני מחפש סיפור לסרט?"



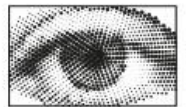
המעשה הדוקומנטרי מחפש לתת קול ותמונה לדחוי, למוסתר, לשקוף. הוא הופך את השולי למרכזי, את הלא-נראה לנוכח, וכך הוא חותר תחת המבנה החברתי הקיים ומציג דגם אחר של יחס לאחרות. גם הפסיכואנליזה חותרת נגד הלא-ידוע, המושטק, המוסווה, ועוסקת בחשיפתו והנכחתו של המודחק והכאוב במרחב הקיום של הפרט.

מפגש ראשוני בין אנשים מחזיק פעמים רבות את "החומר המרוכז" של הקשר. הלא-מודע של מפגש זה מכיל מוקדי מתח, שעתידים להפוך לטעונים ביותר בקשר. במנליק – נסיך יהודי שחור, רצון הבמאי לתעד את גדי ישן בתחנה מתנגש עם סירובו העקבי של גדי להכיר ולשתף בכך שהוא אכן ישן וחי שם. מוקד מתח נוסף נעוץ בפער בין גדי (שחור, זר, חסר עבודה ובית) לבין הבמאי (לבן, מקומי, בעל מקצוע), והוא ניכר בחשדנות של גדי ביחס לעניין שהבמאי מגלה בו.

איך ניתן לקרוא את יחסי הכוח ביניהם ומה מטרת העבודה על הסרט הדוקומנטרי עבור כל אחד מהם?

הפסיכואנליזה הפרוידיאנית הקלאסית רואה במטפל את בעל הידע, המקצועיות והסמכות. תפקידו לעזור למטופל, הנתפס כ"חולה" וזקוק לריפוי. מטרת הטיפול היא חשיפת הלא-מודע של המטופל והבאתו לפני השטח, מתוך הנחה כי דיבור על המודחק ישחרר את המטופל ממצוקותיו. המטפל בגישה הפרוידיאנית-קלאסית שואף לניטרליות ולאובייקטיביות מלאה, ומנסה להיות "מסך חלק" כדי שרק עולמו הפנימי של המטופל יהיה "מוקרן" (projected). "עמדה זו מרפררת למושג ה"זבוב על הקיר", שנקשר למסורת הפעולה של הקולנוע התיעודי הישיר.

בשונה, תאוריות פסיכואנליטיות פוסט-קלאסיות טוענות שהמטפל לא יכול ולא צריך להיות אובייקטיבי. קיומו הסובייקטיבי הוא נתון שלא ניתן להכחישו ויש לו ערך טיפולי. הפסיכואנליזה ההתייחסותית³, הבולטת בשיח העכשווי, מדגישה את הקשר בין המטפל למטופל כנקודת הכובד של הטיפול. התפיסה היא שהטיפול הוא מפגש בין שני סובייקטים (ומכאן: "אינטר-סובייקטיבי") נוכחים ומשפיעים. מטרת הטיפול היא כינון המטופל כסובייקט דרך תהליך הכרה הדדי. תהליך ההכרה כרוך בקונפליקט מתמיד בין הרצון להכפיף ולבטל את הסובייקטיביות של האחר לבין הצורך לזכות ממנו להכרה כאחר נפרד. "כינון

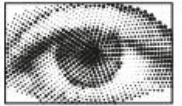


הסובייקט" קשור לגיבוש היכולות למודעות עצמית, בחירה ולקיחת אחריות על חיך, וזוהי למעשה חוויה מתמשכת של תחושת שייכות ו"בעלות" על חיך.

התמקמות הבמאי התייעודי ביחס לגיבור תואמת במידה רבה את ההבנות הפסיכואנליטיות שהוצגו. הבמאי יכול להתמקם בעמדה התואמת לגישה הקלאסית-אובייקטיבית כך שינסה לשמור על ריחוק ניטרלי. לחלופין, הבמאי יכול להתמקם, בדומה לתפיסה האינטרסובייקטיבית, כסובייקט נוכח שעושה שימוש גלוי ברגשותיו בתהליך כינון הגיבור-המצטלם כסובייקט. התהליך אינו פשוט כיוון שרצון הבמאי להכיר בגיבור כסובייקט מתנגש לא אחת עם הצורך הבימויי לפעול בהתאם למהלך הדרמטורגי שתוכנן. הצורך של הבמאי להבנות את הסרט עלול לבוא בסתירה לספונטניות ולמרחב שהגיבור צריך כדי לאפשר לתהליכים פנימיים להתגבש ולהיראות. כך הגיבור עלול לחוש בתהליך העבודה טווח רחב של רגשות, החל בהכרת תודה ועד לתחושת ניצול. מצדה האחר של אותה המטבע, גם הבמאי צפוי להרגיש תסכול לצד כוח יצירתי פורה. זאת ועוד, המוטיבציות ביחס לסרט שונות פעמים רבות אצל הבמאי ואצל הגיבור. במנליק, המניע המרכזי של גדי להשתתף בסרט הוא רצונו לטוס לאתיופיה על חשבון ההפקה, בעוד המניע של וקסמן הוא רצונו לעשות סרט על החברה האתיופית דרך סיפורו של גדי שחי בתחנה. המוטיבציות השונות האלה מובילות להתנגשות חריפה שבנקודת השיא שלה מאיימת על המשכיות הקשר/הסרט.

המרחב הפרטי של "איפה גדי ישן" הופך אפוא לזירת המאבק של הסרט. הניסיון של וקסמן לחשוף את גדי כחסר בית, שחי וישן בתחנה, מתנגש בסירובו של גדי לדבר ולהצטלם במקום שהוא ישן בו. בסצנה, ההעמדה תואמת קונוונציה של ראיון. וקסמן שואל וגדי משיב תשובות קצרות, תוך כדי אכילת מרק בבית קפה בתחנה המרכזית. מרק – אוכל חם, ביתי, מנחם, שנאכל במקום סטרילי למראה ושמופקע מפרטיות (במובן שהמקום הוא ציבורי כמו גם שהמצלמה המתעדת מפקיעה את הפעולה האינטימית). של מי המרק? מי משלם עליו?

חיוכו של גדי מסגיר שהוא חש לכוד ונתון במבוכה, אולי אפילו בושה, בסביבה לא טבעית לו ותחת רצף שאלות של הבמאי, שעושה שימוש באינטימיות ביניהם כדי להפעיל עליו כוח. בשלב זה של הסרט, הצופה כבר יודע שגדי הוא "ללא" – ללא בית, ללא הכנסה, ללא משפחה, עבודה או מקצוע. בסצנות קודמות ראינו



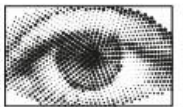
את גדי מתרחץ ומתארגן בבוקר בשירותים הציבוריים של התחנה המרכזית וגם ראינו אותו גונב לעצמו חולצה ומעיל שילוו אותו לאתיופיה. בסצנה המוצגת כאן, גדי נדרש לתעד במילים את שהסכים לתעד במעשים ולזה הוא מסרב. יש הבדל מהותי בין פעולה למילה, בין התרחשות להכרה, בין אירוע לזהות.

גדי מנסה לספק תשובות מילוליות אך הן חלקיות – הוא מנסה להיענות בלי לענות, לאכול ובתמורה להשיב. כל זאת עד שווקסמן דורש אותו למעשה". תן לצלם איפה שאתה ישן ואז ניסע. "זוהי נקודת מפנה כי וקסמן מציב פה תנאי שאינו אפשרי מבחינת גדי. גדי עונה תשובה שמיתרגמת לפעולה" טוב, בסדר, תצלם מה שתמצא לצלם. תיקח את המרק הזה) "דוחק את המרק קדימה". (ומיכה) "פונה לצלם בשמו", (אני מבקש שתפסיק אתה לצלם אותי. "המרק הופך לאויב, לא מנחם אלא מרעיל, שייך ל"אחר", לבמאי שנחווה כתובעני ופולשני. גדי נוטש את המקום והבמאי רץ בעקבותיו, מבקש להסביר, רוצה לדבר, להשיב את שאבד – את גדי. גדי לא מתרצה. וקסמן מנסה לקרב אך מתעקש להציב שוב את אותה הדרישה": בוא מדבר בשקט, בוא נצלם למטה. "בפעם הזו, גדי מגיב בזעם גלוי" עזוב אותי! אני לא רוצה! אל תצלם!" נוצרת פה הפעלה דו-כיוונית של כוח – וקסמן מתנה על פני השטח את הנסיעה לאתיופיה בצילום למטה, ולעומתו גדי מתנה מתחת לפני השטח את מימוש הצילום למטה בעזיבתו את הסרט. שניהם כבולים בתוך הסיטואציה, מפעילים ומופעלים.

אך לבמאי ולמצלמתו יש כוח לספר את סיפור הגיבור גם בלעדיו, וכך, למרות סירובו של גדי, וקסמן "פועל את עמדתו" ומצלם בלעדיו שוטים ארוכים של תחתית התחנה המרכזית – אזור נטוש ומתפורר שרק מכשיר טלוויזיה קטן מעיד על החיים בו. וקסמן משלב בסרט את השוטים האלה במהלך תשובותיו העמומות של גדי לשאלה איפה הוא חי וכך עוקף וחושף, דרך העריכה ובעל כורחו של גדי, איפה גדי ישן. רק היעדרו של גדי בשוטים אלה מותיר תחושה רפה – היה או לא היה, ישן שם או לא.

איך אפשר לנתח את המצב שהוביל לפירוק הסרט/הקשר? ושל מי הכשל?

הסצנה כ **Acting Out**⁴ – התנגדות לשינוי – פסיכואנליזה קלאסית



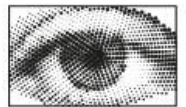
המונח *התנגדות* הוצע על ידי פרויד לתיאור התנהגויות של המטופל שמטרתן למנוע מתכנים מאיימים להגיע למודע. כאשר ההתנגדות נמצאת בשיאה, מטופלים נוטים להשתמש ב-*acting out*-לפעול במקום לדבר, לעשות במקום להיזכר. פרויד סבר כי תפקידו המרכזי של המטפל הוא "להילחם" בהתנגדות – לזהות ולפרש את התוכן הלא-מודע ולהתיר לו להגיח למודע ולהיות מיוצג בשפה, כדי לאפשר שינוי משמעותי במטופל⁵.

אם נחשוב על הסצנה תוך שימוש במונחים הקלאסיים של פרויד – וקסמן מבקש מגדי להעלות תכנים מאיימים למודע, שמיוצג על ידי המצלמה, וגדי מסרב. ברגע השיא של ההתנגדות, גדי מפסיק לדבר ופועל – (*acts out*) נוטש את הסרט. אך חשוב מזה, וקסמן עצמו מתמקם בסרט כמטפל קלאסי. הוא מתאמץ לחשוף את "האמת" על גדי ולפרק את התנגדותו. הבמאי יוצא מנקודת הנחה שהוא עצמו בעל הידע – הוא יודע את "האמת" ופועל כמי שיודע למה יתנגד הגיבור ואיך לעקוף זאת (הוא אומר לגדי "תדבר כאילו זה היה פעם, פעם ישנת בתחנה"). במובן זה וקסמן מניח שהכשל הוא של גדי, שמעצור פנימי בגדי (איום/בושה) יוצר את ההתנגדות ודוחף אותו לפעול נגד במקום לדבר על.

הגישה הקלאסית מתעלמת מיחסי הכוח. ממבט ביקורתי אפשר להציע שכמו ברעיון החזרתיות בבסיס ה-*acting out*-של המטופל, גם בהתנהגות המטפל מתרחשת חזרה – על מבני כוח סמויים בחברה. אותו במאי, באנלוגיה למטפל, שרוצה לתת מקום למושתק ולשולי ("אני מת על דמויות מהשוליים") ("ושואף לחלץ את הזר מזרותו, נופל לחזרתיות של מבני כוח שקופים בחברה ומשחזר אותם. וקסמן מפעיל כאן קשב קולוניאליסטי ונותר עיוור, בשל דבקותו בעמדה הקלאסית, להשתתפות שלו במצב, ללחץ שהוא עצמו מפעיל ולהקשר החברתי של יחסי הכוח.

הסצנה כ-Enactment-התנגדות כתקשורת – פסיכואנליזה התייחסותית

אם הפסיכואנליזה הקלאסית ראתה בהתנגדות ניסיון של המטופל לחתור תחת תהליך העבודה, אז הגישה ההתייחסותית משנה את יחסה להתנגדות מהיבט תוך-נפשי (בתוך המטופל) לבין-אישי (נובעת מהאינטראקציה בין המטופל למטפל). לכן המושג *acting out* שקיבל עם השנים קונוטציה שלילית (שפרויד כלל לא התכוון לה), מפנה מקום למושג ה-*enactment*-שמתייחס לעשייה



מילולית או מוטורית המתרחשת בין מטפל למטופל. כך מיטשטשת ההבחנה בין דיבור לפעולה והדגש מופנה עתה לקשר בין המטפל והמטופל *Enactment*. היא לכן תקשורת, התרחשות אינטרסובייקטיבית⁶.

הגישה ההתייחסותית עשתה מהלך אתי כשהביאה את יחסי הכוח למודעות. היא חשפה את האידאולוגיה בבסיס רעיון הניטרליות והאובייקטיביות של המטפל כהכחשה של יחסי כוח. בראייה זו גם הטלת האחריות להתנגדות על המטופל למעשה אפשרה הסרת אחריות מהמטפל על חלקו ביצירת המצב ועל העמדה הפטרונית שהוא מחזיק ביחס למטופל.

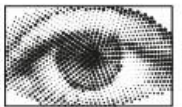
בצורה דומה, כשווקסמן אומר לגדי בסצנה "מה אתה נכנס ללחץ?" הוא לא לוקח אחריות על הלחץ שהוא עצמו יוצר. אם נבחן את פעולתו לפי הגישה הקלאסית בפסיכואנליזה נראה כי הוא מתעקש לפרק את ההתנגדות של גדי. אם נקרא פעולה זו לפי הגישה ההתייחסותית נבחין כי זו הייתה מציעה לווקסמן לא לפרק את ההתנגדות אלא ללכת בעקבותיה, לתת מקום ל *enactment*-ולהרחיבה לחקירה הדדית כדי לבחון מה עומד מאחורי התנגדותו של גדי לחשוף היכן הוא ישן. באותה נשימה גם וקסמן היה נדרש לבחון מדוע הוא לוחץ כשכבר יש בידיו סצנות של גדי מתרחץ בתחנה וגונב. לפי הגישה ההתייחסותית אם כן, יש לנסות לדבר על ההתנגדות מבלי להניח ידע לגביה, כדי שהיא תחשוף דבר מה – תגלה אמת אישית.

רגעי הערעור האלה בין במאי לגיבור הם גם הזדמנות לקרבה ולגילוי. רק במקום שאפשר לטעות בו, אפשר גם לגלות משהו. הניסיון להסתכל על ההתקוממות כתקשורת שמחפשת תיקון יכולה ליצור עבודת בימוי שבה במקום להפעיל כוח, משתמשים בטעינות הרגשית לשיח ישיר ומפורש.

מעבר לאישי ולבין-אישי: הקשר חברתי להתנגדות

בהתנגדות משתחזר משהו לא רק מהעולם הפנימי או הבין-אישי אלא גם מיחסי הכוח התרבותיים, שהפעלתם מחדש היא טראומטית ודוחפת לפעולה.

השיח על טראומה נשזר בשיח על התנגדות דרך תאורטיקנים רבים. קוהוט למשל חולל שינוי מהפכני כשראה בהתנגדות ניסיון של המטופל להגן על עצמו מהישנות של חוויה טראומטית. לטענתו, הטרומה משתחזרת בטיפול בעקבות

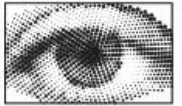


כשל אמפתי של המטפל. הדיון בטרואומה, שהפך לציר מרכזי בהבנת מושג ההתנגדות, עודד חקירה של אופי הטרואומה המשתחזרת. בהקשר לסרט, מעניין לחשוב על הטרואומה של גדי במונחי "טרואומה עיקשת" שמעגנת את ההקשר החברתי-פוליטי, שנעדר לרוב מהפסיכואנליזה⁷. טראומה עיקשת עוסקת בהשפעות הנפשיות של מצבים חברתיים דכאניים מתמשכים, שנתפסים כ"טבעיים" ולכן מופעי המצוקה והדיכוי אינם זוכים לשם או הכרה.

מזכיר: גדי עלה לבדו לישראל ומאז הוא חי פה תלוש מכל מסגרת. אף אחד לא רואה אותו או לוקח אחריות עליו והוא מעביר את ימיו בתחנה המרכזית, ללא הבטחה למחר טוב יותר, ללא תמיכה, ללא יציבות וללא השתייכות. גדי חי את הטרואומה החברתית הממושכת והמכאיבה שמוכחשת על ידי החברה וכך נותרת סמויה ובלתי ניתנת לייצוג, לא בשל חריגותה אלא דווקא בשל שגרתיותה. כאשר וקסמן, שמציע עצמו לגדי כאיש אמונו, דורש ממנו להודות ולהצהיר שהוא למעשה "אתיופי שחי בתחנה המרכזית" מתרחש פה מופע מציאותי של הטרואומה העיקשת, שחזור של הטרואומה החברתית המושקת. גדי מתקומם נגד יחסי הכוח הממקמים אותו כאובייקט נחות, ותחושת התלות, שמתפתחת באופן טבעי בעשייה הדוקומנטרית, מתהפכת במהירות לתחושת ניצול או קורבנות.

בכל התקוממות יש כאב מעורפל. המתקומם לא בהכרח יודע לתרגם את הפעולה הלא-מילולית למילולית או לשייכה לזיכרון ברור, אבל הוא חש בגופו (והוא למוד ניסיון) את הישנות הטרואומה שבה הוא מוחלש ומופלה בדממה. האם הפעולה של לקום וללכת קשורה למה שלא ניתן לחשוב או להגיד אותו, אלא רק לעשותו? אולי נוכחות וקיום עצמי אפשריים אל מול עמדה הגמונית קלאסית רק דרך נטישה, ניתוק, סירוב עיקש, שמחירם גבוה ועולה, במקרה הנדון, בקשר שנתן לו תקווה וסיכוי אחרון לשוב ולפגוש את אמו.

גם במקומות שבהם יש לבמאי תקווה לקשר מסוג אחר, כמו גם מדיום להביע בו את אמונתו, הוא עלול, באופן פרדוקסלי, למצוא את עצמו במצב שמשחזר את מבנה הכוח הדכאני, כמו שקורה בפועל בסרט מנליק. המשימה המתגרת של הבמאי היא אם כן איך לא להתמלכד לעמדה של – doer and done to מכפיף או מוכפף⁸. הפסיכואנליזה ההתייחסותית מציעה שזהירות, רפלקציה עצמית והכרה בתוקפנות של עצמנו הם כלים שיכולים לעזור לצאת משיח מודלק.



התנגדות ככוח מניע להתפתחות הסובייקט

באזור שבו אדם מרגיש שאין לו מקום, שהוא מצומצם או חסר קול, הוא עשוי לדחוף עצמו לפעולה. האדם המתנגד ל"ניסיון החיסול" של קיומו יכול לגלות בנקודה זו פוטנציאל התפתחות לסובייקטיביות שלו.

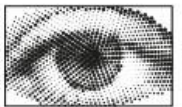
ההתנגדות של גדי לצילום סצנות מסוימות בחייו יכולה להיות מובנת לא רק כחשש מחשיפת תוכן מאיים או כאמצעי תקשורת אלא גם ככוח פעולה של סובייקט בוחר. גדי מסרב לשתף פעולה עם מקומות שבהם הוא מוגדר רק בשלילתו. הוא מסרב לחשוף את המקום שבו הוא אינ-סובייקט, חסר קיום. הוא דוחה את הייעוד החברתי שלו כאחד מ"הצעירים האתיופים שחיים בתחנה המרכזית", ובסירובו לחשוף הוא משאיר מרחב פרטי שאותו החברה לא יכולה לנכס, ויוצר כך מקום שבו יחסי הכוח והמרות לא פועלים עליו.

התנגדות אם כך היא כלי רב-עוצמה כשהיא מופעלת מתוך סובייקט מלא שמסרב למצב הקיים, מבלי שהוא הורס את האחר הפוגע. התנגדות היא פעולה התלויה בהכרה של הצד המדכא, וככזו היא אינטרסובייקטיבית, בניגוד לאלימות ששוללת ומכחידה את האחר.⁹

בחירת הדימויים בדוקומנטרי מכילה את האתיקה של המתעד. הבחירה של הבמאי להכניס את סצנת ההתנגדות ולמקם אותה כסצנה שמניעה את הנסיעה לאתיופיה (סצנת המפנה בסרט) היא חשובה וראויה לציון. וקסמן הוא יוצר מנוסה שניתן לייחס כוונה מלאה לבחירותיו ולכן יש להניח שהוא מודע לכוחו כבמאי ולכוח מצלמתו, והוא משלב את הסצנות האלה כדי להראות שהסרט עוסק בגיבור "אמיתי"¹⁰. "גיבור בעל כוח, שאינו חושש להתנגד. גיבור חזק, בוחר, שמנתב את גורלו. ההתנגדות של גדי היא עוצמה שמחזקת את דמותו ומנכיחה אותו כסובייקט.

סיכום – אז מה טיב היחסים בין הבמאי לגיבור?

מערכת היחסים בין הבמאי לגיבור היא מורכבת. מחד הכוח נמצא בידי הבמאי, שהרי הוא שבוחר איזה סיפור לספר, באילו אמצעי מבע, איך לערוך והיכן לשדר. מאידך לגיבור גם יש כוח – סיפורו ומעשיו בזמן הצילומים הם שמאפשרים את קיום הסרט, ולכן שיתוף הפעולה ופתיחות לבו הם התנאים



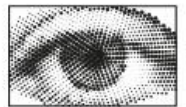
הבסיסיים להשגת חומרי הסרט. אם כך, האם יחסי הכוחות ביניהם שווים? או במובן רחב יותר – האם היחסים ביניהם שוויוניים ודמוקרטיים? אני טוענת שלא. הבמאי שולט הרבה יותר במצב והוא שבוחר את אופן השימוש בחומרי חייו של הגיבור כדי ליצור טקסט קולנועי. הפסיכואנליזה ההתייחסותית עוזרת להבין יחסים אלו באופן שבו היא קוראת את היחסים הטיפוליים כ"יחסים הדדיים שאינם סימטריים". חוסר הסימטריה יוצר כיווניות באשר לאחריות שנמצאת בידי הצד השולט במדיום כלפי האחר. בדוקומנטרי, הבמאי הוא שאחראי להוביל ולנווט את הגיבור בנבכי עשיית הסרט ולדאוג לשלמותו הנפשית והפיזית. זוהי מחויבותו של הבמאי, שעצם קיומו של הגיבור מטיל עליו.

במהלך הסרט התרחש מפגש בין במאי לגיבור, שהתחיל בשני אנשים זרים זה לזה, עם פער תרבותי אתני רחב, שחתרו תחת הריחוק ועברו יחד תהליך הדדי של שינוי. הבמאי בעשותו את הסרט יצר דגם חלופי של יחס לאחרות, נתן קול ותמונה למושג ולחשך בחברה הישראלית.

וקסמן לא חזר לבקש מגדי לצלם היכן הוא לן בתחנה ואף בנה ציר עלילה פנטזמטי שבו גדי משדר בלילה מתחנת רדיו מדומיינת בתחנה המרכזית. הרדיו אמנם לא קיים ואין מאזינים שיכולים להקשיב ובכל זאת יש לגדי מרחב להשמיע קול חתרני, לא הגמוני, ויותר מזה, את קולו שלו. בסוף הסרט, באתיופיה, אמא של גדי מציעה לו לאכול אינג'ירה, רגע שהוא חלם שיקרה כל הסרט, אך גדי מסרב לה ועונה "אסור לנו לאכול. קיבלנו חיסונים". "גדי בוחר ב"אנחנו", שעומד כסימן ל"ביחד" שלו ושל וקסמן (כמו גם של שאר הצוות). גדי, שאינו אלא זר, בעל כורחו, בכל מקום, מתחייב לרגע של "אנחנו" שיש בו זהות ושייכות, גם אם זמנית. בהמשך הסצנה גדי מבקש שלא יצלמו במטבח של אמו, התשובה אליו הפעם היא "בסדר". המצלמה נענית לו מיד, ומפסיקה.

במקום שבו אנשים מתקיימים כסובייקטים, החלוקה הבינארית של זר/מקומי, בעל כוח/חסר כוח, טוב/רע, קורבן/מקרבן, מתעמעמת. מערכת יחסים שבה צד אחד מכיר בצד השני כסובייקט בעל רצון נפרד, מונעת הידרדרות לשיפוט חד-ממדי או הזדהות מקוטבת, שהרי ההקשבה היא שמצילה את האחר מאחרותו.

סרט דוקומנטרי אינו טיפול אלא יצירה. הבמאי אינו שליחו של המתועד אלא אמן שמבטא את חזונו הסובייקטיבי, ולכן חופש הביטוי של היוצר הדוקומנטרי הוא



מהותי ואין לכבול אותו במוסרותיו של קוד אתי, כפי שמקובל במקצועות כרפואה או משפטים. עם זאת סובייקטיביות, כפי שנידונה כאן, במובנה הפסיכואנליטי, היא עמדה אתית מחייבת הקשורה בלקיחת אחריות והכרה באחר כסובייקט. כדברי פרנץ פנון¹¹: האם לא ניתנה לי חירותי, כדי לכונן את עולם האתה?"

¹ המאמר יעסוק בסרטים שבהם יש מתעד ומתועד/ים מובחנים, שנוצר ביניהם קשר מעמיק והבמאי מושקע בניסיון לספר את סיפורו של הגיבור באופן הנאמן לחוויית הגיבור (בהקשר זה לא נכללים סרטי תיעוד עצמי או תיעוד בני משפחה, כמו גם סרטים שבהם הגיבור לא מודע למהות האמיתית של הסרט).

² המונח שבחרתי להשתמש בו הוא "גיבור" ולא "המצולם/מתועד", כיוון

שבמילה גיבור מודגשת מרכזיותו וחיוניותו לקיום הסרט.

³ מיטשל, סטיבן וארון, לואיס. פסיכואנליזה התייחסותית: צמיחתה של מסורת. תולעת

ספרים, 2013.

⁴ הניסיון לתרגם לעברית את המונח *acting out* כ"ביטוי בפעולה" לא עלה יפה

והמונח השגור הוא כיתובו בעברית "אקטינג-אאוט."

⁵ פרויד, זיגמונד. "היזכרות, חזרה ועיבוד". 1914. הטיפול הפסיכואנליטי. עם עובד:

סדרת פסיכואנליזה, 2002.

⁶ לדיין ב enactment-ראו למשל ארון, לואיס. המפגש. עם עובד: סדרת

פסיכואנליזה, 2013.

⁷ מונח שטבעה ד"ר אפי זיו. ראו זיו, אפי. "טראומה עיקשת". מפתח, כתב עת

לקסיקלי למחשבה פוליטית. 2012, 5.

⁸ המשגה של ג'סיקה בנג'מין. ראו Benjamin, Jessica. "Beyond Doer and

Done To: An Intersubjective View of Thirdness". *Psychoanalytic*

Quarterly, LXXIII. 2004.

⁹ ניתוח זה של התנגדות הוצע ע"י פרופ' אורי הדר. ראו Hadar, Uri.

"Resistance". *Psychoanalysis and Social Involvement:*

Interpretation and Action. Palgrave Macmillan, 2013.

¹⁰ בהקשר הזה "גיבור" משחק על דו-המשמעות באנגלית – גם במובן של

protagonist של Hero.

¹¹ פנון, פרנץ. עור שחור, מסכות לבנות. 1952. מעריב, 2004. עמ' 176.