

## לשנות את המציאות, להעיד על עצמנו

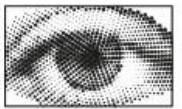
אתיקה, דוקו-אקטיביזם והמבט אל האחר ב-"52/50" ו"חיים יקרים"

מאת: יערה עוזרי

### דוקו-אקטיביזם והאתיקה של המצלמה הפעילה:

ג'ון גרירסון (Grierson) אבי התנועה הדוקומנטרית הבריטית, טען כי סרטי ה"סימפוניות של עיר"<sup>1</sup> מושכים את העין בתיאורים ויזואליים מרהיבים כמו תנועת גלגלים ומכונות. אולם בכך הם מערפלים את השיפוט המוסרי שלנו בהתעלמם ממחויבותם החברתית: לבחון את העבודה הקשה של הפועל מאחורי אותן מכונות.<sup>2</sup> תפיסתו של גרירסון את הקולנוע התיעודי כסוכן של שינוי חברתי ופוליטי, ככלי נשק המשפיע על עיצוב גורלן של אומות, היא מה שלימים יכנה החוקר מייקל רנוב (Renov) שכנוע תיעודי". הרטוריקה של הקידום והשכנוע ככלי לשינוי חברתי, תרבותי או פוליטי היא, על פי רנוב, ביטוי לתשוקה העומדת בבסיסו של הקולנוע הדוקומנטרי.<sup>3</sup> אולם למרות תשוקה זו, לקולנוע של גרירסון אין, באופן פעולתו בזמן הצילומים, השפעה ישירה על המציאות. אמנם הוא מעניק מידע לצופים ואף עשוי להניעם לפעולה, אולם מצלמתו של היוצר אינה "פעילה" בעצמה ואינה מתערבת במתרחש מולה במטרה לשנותו.

בשני העשורים האחרונים ניתן להבחין בשימוש הולך וגובר ב"מצלמה פעילה" ובפריחת צורת פעולה תיעודית שזכתה לתואר "דוקו-אקטיביזם". הסרטים מנסים להשפיע על המציאות המצולמת בעת התרחשותה בזמן אמת, ולא רק על פעולותיהם העתידיות של הצופים. בהקשר זה אפשר לייחס את התואר "הסרט הדוקו-אקטיביסטי הראשון" לסרטו של מייקל מור (Moore) משנת 1989, רוג'ר ואני (Roger & Me) בסרט מנסה מור לשכנע את נשיא חברת ג'נרל מוטורס להגיע לעיירה פלינט במישיגן ולדבר עם אנשיה, העומדים בפני פיטורים, ולמנוע את סגירת המפעל. אמנם מטרתו המוצהרת ליצור שינוי במציאות חיי העובדים באמצעות מעשה התיעוד נכשלת, אך הוא מצליח לעורר דיון על אודות ההשלכות של סגירת מפעלים רווחיים על ידי חברות ענק. על כן

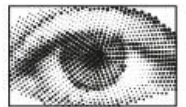


ניתן לראות את הסרט כקריאה לשינוי חברתי יותר מאשר יצירה של שינוי כזה. אורי בר-און, במאי הסרט) **52/50** משנת 2006), כותב בעקבות סרטו של מור:

כמעט 20 שנים לאחר הסרט הזה עדיין אין הגדרות ברורות לז'אנר הווידאו-אקטיביזם, למטרות שלו ולמה שנכלל או לא נכלל בתוכו. האם מספיק רצון לשנות מציאות בעקבות סרט? האם אי אפשר לטעון שכל סרט שואף בדרכו לעורר דיון שיכול לשנות את המציאות או לפחות משהו בחיי הצופים שלו?<sup>4</sup>

**52/50** סרטם של בר-און ואריק ברנשטיין, התקבל להפקה במסלול פרויקט וידאו-אקטיביזם של קשת והקרן החדשה, שבו נתבקשו יוצרים דוקומנטריים להגיש הצעות להפקת סרט שייאבק בעוול חברתי באופן שאינו רק משקף את המציאות, אלא פועל לשנותה תוך כדי העבודה על הסרט **52/50**. מתעד את פעולותיה של משטרת ההגירה בתל אביב ושוזר סיפורים אישיים של מהגרי העבודה החיים תחת אימת הגירוש ואלימות המשטרה. בר-און ומפיק הסרט אריק ברנשטיין ציידו במצלמות קבוצת פעילים, סטודנטים לקולנוע, אשר עקבו במשך כמעט שנה אחרי ניידות המשטרה<sup>5</sup>. הסרט מצהיר על שינוי לז'אנר הדוקו-אקטיביזם בקריינות הפתיחה: "בשנת 2004 הופיעו מדי שבוע בעיתונים מקרים של אלימות שוטרים נגד עובדים זרים, ואני החלטתי שחייבים לעשות משהו. הרעיון היה פשוט: אני אגייס כמה שיותר אנשים, וביחד נעקוב אחרי מכוניות של משטרת הגירוש ובעזרת המצלמה נמנע אלימות. שוטר שידוע שמצלמים אותו יחשוב פעמיים לפני שהוא מרביץ."

סרט ישראלי נוסף שבו המצלמה היא כלי פעיל לשינוי המציאות הוא חיים יקרים של שלומי אלדר (2010). הסרט מתאר את הניסיונות להצלת חייו של תינוק פלסטיני מעזה השוהה בבית חולים ישראלי לצורך השתלת מח עצם, והקשיים העומדים בפניו ובפני משפחתו על רקע הסלמת המצב בעזה במהלך מבצע עופרת יצוקה. הסרט זכה לשבחי המבקרים, הוא הוקרן בפסטיבלים בינלאומיים, זכה בפרסים ונרכש להפצה בינלאומית. בשני הסרטים קיים מתח בין הניסיון להתבונן על האחר ולהציג את סיפורו באופן שיפנה ללבו של הצופה, לבין השימוש בדמותו של האחר כפלטפורמה לבחינה עצמית, ולדיון בערכי המוסר של החברה הישראלית.



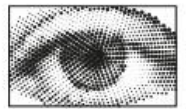
בסרטים המשתייכים לז'אנר הדוקו-אקטיביזם המצלמה אינה רק בבחינת אמצעי להתבוננות בסובייקטים המצולמים, אלא היא משמשת כלי פעיל ביד היוצרים לסייע להם. בחינת האתיקה של המצלמה הפעילה מעלה שאלות רבות. האם המצלמה יכולה לשנות את המציאות של האחר? האם הצופה מקבל על עצמו את העמדה האתית של המצלמה ושותף לה? והאם המצלמה הפעילה יכולה ליצור חלל אופטי שהמבט ממנו אינו נגוע ביחסי הכוח שבין האני והאחר? בעקבות שני סרטים אלו אבקש לבחון את האופן שבו יוצרי קולנוע דוקומנטרי-אקטיביסטי מייצגים את הזרים בתוכנו על מנת להתבונן על החברה הישראלית בעין ביקורתית. אשאל כיצד המפגש עם האחר מכוון את הקיום של ה"אני", במונחים אתיים של קרבה, הקרבה ואחריות כלפי הזולת.

#### זרים בתוכנו – האתיקה של המבט אל האחר

מיהו זר? מי שאינו חלק מהקבוצה, מי שאינו "שייך", האחר. באופן מוזר, הזר שוכן בתוכנו: הוא פניה הנסתרים של זהותנו [...] הזר מתחיל כאשר מפציעה המודעות לשונותי שלי ומסתיים כאשר אנו כולנו מזהים את עצמנו כזרים המורדים בקשרים ובקהילות. **ז'וליה קריסטבה**<sup>6</sup>

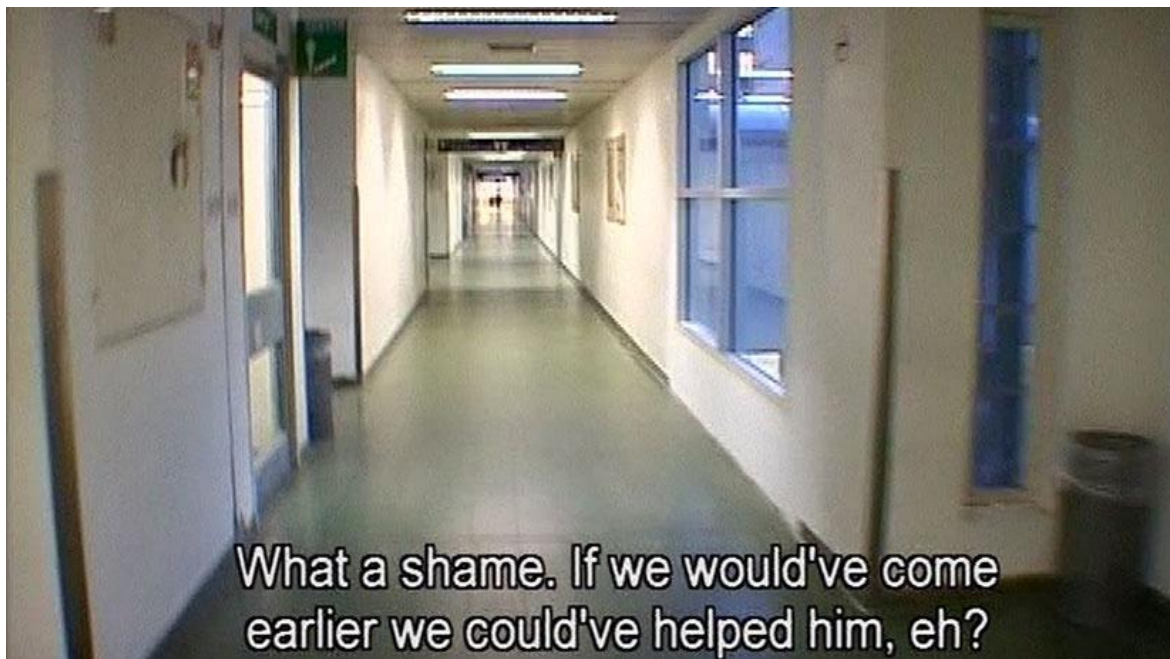
הקולנוע הדוקומנטרי של העשור האחרון מרבה להפנות את מבטו אל האחרים ה"רדיקליים" שבתוכנו: פלסטינים ועובדים זרים הנמצאים בתוך ומחוץ לגבולות הגאוגרפיים, החברתיים והפסיכולוגיים של החברה הישראלית. המפגש עמם מאפשר לסובייקט המשתייך לחברה הישראלית לכונן "אני" הומוגני יותר ביחס ל"אחר". מאידך הוא גם מאתגר ומערער את אותם גבולות של ה"אני" ומעמת אותנו עם סוגיות אתיות הנוגעות לתשוקה, אחריות, הזהות היהודית-ישראלית ומה שנכלל ומודר ממנה. בנוסף להצצה לעולמו של ה"אחר", מהווים הסרטים גם אמצעי לבחינה עצמית וביקורתית של החברה הישראלית. במובן זה, הקולנוע הדוקומנטרי עוסק, במילותיה של קריסטבה, בזר השוכן בתוכנו כפנים הנסתרים של זהותנו.

כיצד המצלמה הפעילה המביטה אל האחר מהווה כר להתבוננות עצמית? בתחילת הסרט **52/50** עובדת זרה נתפסת על ידי שני שוטרים ללא תעודת זהות, נאבקת אתם דקות ארוכות בעוד המתעדים עומדים מהצד, אינם מתערבים אך מדגישים שאסור להפסיק לצלם. השוטרים מנסים להתמודד עם



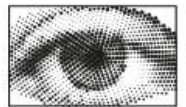
האישה שמשתוללת ולא מציגה להם תעודת זהות ולבסוף מצליחים לעצור אותה. לאחר הסצנה מראיין בר-און עובדת במוקד הסיוע לעובדים זרים אשר צופה בחומרים המצולמים ומציינת כי אלמלא היה שם צוות הצילום השוטרים כבר מזמן היו מכים את האישה. היא קובעת בוודאות שהמשימה הצליחה – בזכות נוכחות המצלמה נמנעה אלימות. הסצנה הזו ממסגרת את זו שקדמה לה באופן שממקד את תשומת הלב בפעולת ההצלה של המצלמה. הסימון של הפעולה כמוצלחת מתעלם משאלות אחרות שעשויות לעלות, כמו מי היא האישה שהוכנסה לניידת? מה עלה בגורלה לאחר שהניידת נסעה?

בצורת תיעוד זו קיימת סכנה שרצונם של היוצרים למנוע אלימות באמצעות המצלמה יהפוך לפנטזיית הצלה. בסצנה הנפתחת בשוט של מסדרון בבית חולים, המתעדים רצים לאורך המסדרון כשהם אוחזים במצלמה בידיהם ומחפשים אדם שהתאשפז במחלקה לטיפול נמרץ, מאוכזבים מכך שלא הגיעו מוקדם מספיק כדי לעזור לו.



מתוך 52/50: סימון האחריות של היוצרים באמצעות המצלמה הפעילה

במחלקה מאושפז אנדרו, עובד זר אפריקאי אשר מספר למצלמה כי הוכה באכזריות על ידי שוטרים כשחיכה לאוטובוס. אף שהסרט מעניק לאנדרו את האפשרות לספר את סיפורו למצלמה, הסצנה ממוסגרת על ידי הפתיחה באופן שממקד את תשומת הלב בפעולת ההצלה, אשר הפעם מסומנת ככישלון.

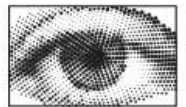


פתיחת הסצנה שבה המתעדים מסתערים על מחלקת האשפוז – החיפזון אינו ברור, הרי אנדרו כבר הוכה ואין להם שום דרך לעזור לו – מבצעת סימון של אחריות היוצרים. צורת המסגור הזו מעבירה את המשקל ממושא הצילום אל המצלמה עצמה והכוח הרב שבידיה, והמבט אל האחר מוסט והופך להיות מבט אל האני, המתעד. בסצנות שמתרחש בהן מפגש בין המצלמה לאחר, מסגור זה מסמן את אחריות המצלמה הפעילה כהצלחה או כישלון של המשימה הדוקו-אקטיביסטית, ועל כן, במובן מסוים, מנטרל ומעקר את המפגש הזה.

המפגש בין האני – עמדת המצלמה והצופה – לאחר, משמש כאמור במה להתבוננות עצמית בחברה הישראלית. לאורך כל הסרט עולות שאלות נוקבות על האופן שבו אנחנו, כחברה, מתייחסים לזר שבתוכנו. כיצד אנו תופסים את האחר? האם אנחנו משתפים פעולה עם הניסיון לגונן עליו ולהצילו, או שנהיה מוכנים להפקירו ולהעמידו בסיכון מול אלימות השוטרים? הסרט מבצע חלוקה ברורה ודיכוטומית של טובים מול רעים. זוהי חלוקה פנימית בתוך החברה הישראלית, המעמידה את השוטרים האלימים, שאינם מוכנים לשמוע את סיפורם של הזרים ולגלות אמפתיה כלפיהם, מול הפעילים והאזרחים הישראלים המבקשים לעזור ולשנות. לדוגמה, בסצנה שבה משטרת ההגירה עוצרת באלימות עובדת זרה, רפאה נזירוכירורגית מהפיליפינים שעובדת באיכילוב, הגבר הישראלי שמנסה לעזור לה ונעצר גם הוא מעיד שהוא מתבייש בארצו ועמו על היחס הברוטלי כלפי זרים.

בעוד ב-52/50-המצלמה הפעילה חושפת כשלים מוסריים של החברה הישראלית, בחיים יקרים מעשה התייעוד דווקא מחזק ומאשר את ערכי החברה המצטיירת כמוסרית. המצלמה הפעילה של אלדר מסייעת בהשגת תורם שיממן את הניתוח של התינוק ובהענקת עזרה לבני המשפחה מעזה במעברי הגבול. חיים יקרים הוא סרט מטלטל ונוגע ללב. ההתגייסות להצלת התינוק הפלסטיני – של צוות בית החולים, במאי הסרט, התקשורת הישראלית שקידמה את הסיפור וכן התורם האלמוני שמימן את הניתוח, אב (יהודי) שכול לחייל שנהרג במלחמה – ראויה להערכה רבה.

בקריינות המלווה את פתיחת הסרט מספר אלדר שבית החולים הוא הגשר והקשר היחיד שנותר בין ישראלים לפלסטינים מעזה, כשכל הגשרים האחרים נותקו או נחסמו, אפילו בפניו, ככתב חדשות ברצועה. בפתיחת הסרט ניכרת

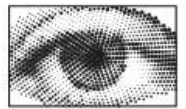


בדבריו הבנה קרובה וכנה של הצד הפלסטיני, ובפרט של תמונת העולם העצובה המצטיירת מדבריו של ילד מקומי: בעזה כולם כבר מתים, והחיים הם בסך הכל המתנה למוות. את עבודתו ככתב בעזה מתאר אלדר כ"חלומו של כל עיתונאי המסקר אזור מלחמה". מקום אינטנסיבי, סוער ומלא בריגושים וסכנה. אלדר מספר על מטרתו להציג את מאבק הקיום של תושבי הרצועה, ועל תחושת הסיפוק שליוותה את הסיקור העיתונאי, שלעתים אף הצליח לשנות משהו במציאות. לדוגמה, בעקבות סדרת כתבות שצילם במחסום "ארז" על קשיי התושבים לעבור לצד הישראלי, הוקם מעבר מודרני, שאותו הוא מכנה "הומני" יותר.

סיקוונס הפתיחה משרטט שתי מגמות המאפיינות את המוטיבציה למעשה התייעוד: הריגוש והתשוקה שבמבט אל האחר, והרצון לשנות ולהשפיע על המציאות הם שמגדירים את אחריות המתעד<sup>7</sup>. שתי המגמות הללו מצביעות על הזדהות עם מושאי התייעוד ומאבקם, ובה בעת על קבלה של המצב הנתון; אלדר אינו מטיל ספק לרגע בהכרח קיומם של המלחמה והכיבוש. ניסיונותיו להשפיע על המציאות ועמדתו האתית מתנסחים במסגרת הגבולות, המגבלות והתנאים של אותה מציאות: הוא מקבל את המחסום כהכרחי, פועל כדי לחשוף את כשליו, ואינו מפקפק בצורך לסגור את המעבר החדש שהוקם לאחר עליית החמאס לשלטון. גם לטרמינולוגיה שבה משתמשת הקריינות חשיבות רבה. ה"מחסום" לפני פעולת התייעוד האקטיביסטית, הופך בעקבותיה ל"מעבר מודרני והומני". מלבד שינוי בפונקציה של המרחב, זוהי הגדרה של העמדה האתית הדוקו-אקטיביסטית. תשומת הלב מופנית מהמבט אל האחר ותוצאות השינוי בחיי הפלסטינים שצריכים לעבור דרך המחסום, אל עבר מבט פנימה – אל החברה הישראלית שהציבה את המחסום אך גם הפכה אותו ל"מודרני" ו"הומני" יותר.

פתיחת הסרט חיים יקרים עשויה להניח את אבן הפינה לבחינת העמדה האתית של הסרט ויוצרו. אולם יש להמשיך ולבחון את הממד האתי של התשוקה והאחריות של היוצר כלפי מושאי התייעוד שלו, המשפחה הפלסטינית בבית החולים הישראלי, ובפרט ראידה – אמו של התינוק. המשימה של אלדר, לגייס תרומה להשתלת מח העצם שתציל את חייו של מוחמד, באמצעים העומדים לרשותו – מצלמה וזמן שידור, מכוננת מערכת יחסים המבוססת על נרטיב





הצלה. קולנוע דוקומנטרי העוסק ב"אחר" תמיד מוכתם ביחסי כוח. בין אלדר לראידה מתקיימים יחסי כוח של מתעד מול מתועדת, שאליהם מתווסף מערך הכוחות של מציל פעיל מול מוצלת סבילה המכירה לו תודה.

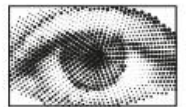


Yes, tell him "Toda" (thank you).

מתוך "חיים יקרים": הכרת התודה מכפילה את יחסי הכוח

המפגש הראשון ביניהם מתרחש בחלל הסגור שבין שתי הדלתות המובילות לחדר הבידוד. מצלמתנו של אלדר קרובה לראידה, אך היא כולאת אותה במרחב של בין לבין. ראידה מבקשת את אישורו של אלדר לדבר, לפני שהיא מספרת על מצב בנה. המרחב של בית החולים הישראלי זר לראידה ומפחיד אותה. לאורך הסרט, זהותה של המשפחה הפלסטינית מעוצבת מחדש בתוך המרחב הזר להם, על ידי נטרול הפחדים, תפיסות העולם והשפה שלה. החיילים הישראליים המבקרים בבית החולים ומחלקים ממתקים לילדים הפלסטינים המפוחדים, מכוננים כהומניים, מסבירי פנים ונדיבים, והם מוצאים מהקשרם המאיים בעיני המשפחה הפלסטינית מעזה. אחות בית החולים משמיעה שיר ערש בעברית למוחמד התינוק ומציינת שכך יוכל ללמוד עברית. הן הדמויות בצד הישראלי והן המרחב הישראלי של בית החולים מופיעים בסרט כמצילי חיים, מודרניים, מתקדמים טכנולוגית ומוסריים.

ביל ניקולס (Nichols) מגדיר את המבט ה"אתנוטופי" (ethnotopia)<sup>8</sup> כמבט מתוך חלל אוטופי – עמדה דינמית המבקשת לאתגר את יחסי הכוח המובנים בין המתעד למתועד ולחשוף אותם, על ידי יצירת עמדה אתית אשר מכלילה

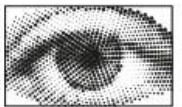


באופן מודע וגלוי את יוצר הקולנוע (ובכך גם, אולי, את הצופה) בתוך המציאות המצולמת<sup>9</sup>. ניקולס טוען כי עלינו להכניס למשוואה גם את המסגרת הפוליטית, משום שבעוד ערכים מתקיימים במערכות עצמאיות, הם גם נושאים את אופני הכוח וההיררכיה, ההגמוניה והשליטה המבנים את המערכות הללו. אתיקה של ייצוג מרחבי היא באופן סימולטני גם פוליטיקה של ייצוג מרחבי, המדגישה את הדפוסים והיחסים האידאולוגיים אשר מכוננים את המפגש בין הצופה, היוצר ומושא התייעוד<sup>10</sup>.

בהקשר זה, ניתן לראות במעשה התייעוד של אלדר ומצלמתו הפעילה אקט של הצלה, אך גם תהליך של חניכה ועיצוב מחדש של זהות המשפחה. השיח החוזר בסרט מציג את הצד הישראלי כנאור ומתקדם לעומת הצד הפלסטיני. הדמויות בסרט עוברות תהליך חניכה המאפשר להן (וכך – לצופה) לקבל את נאורותו של הכובש. שיאו של התהליך במאמציו של אלדר לכפות על ראידה לאמץ את עמדתו המוסרית המנוסחת היטב בשמו של הסרט חיים יקרים. בניגוד לאמפתיה שאלדר מציג כלפי הילד המצייר את החיים כהמתנה למוות מסיקוונס הפתיחה, הוא מביע התנגדות לתפיסת העולם הדומה שמציגה ראידה. בשיחה ביניהם מתייחסת ראידה למוות כמשהו טבעי, אשר בתרבות הפלסטינית אין ממנו פחד ורתיעה. היא טוענת שכדי להילחם על זכותם על ירושלים, כל הפלסטינים עשויים להקריב עצמם. ההבדל בין שני העמים כפי שהוא מוצג בשיחה, הוא שבניגוד לפלסטינים, בתפיסת העולם של היהודים החיים הם יקרים. לשאלתו של אלדר עונה ראידה כי היא תראה בזאת כבוד אם בנה מוחמד יהיה שאהיד שיילחם על זכויותיהם של הפלסטינים על אדמה שנשללת מהם הזכות לדרוך בה. אולם העמדה הזו אינה מקובלת על אלדר. הוא מאוכזב מראידה ושוקל לנתק עמה את הקשר.

בהמשך מנסה ראידה להצדיק את דבריה ולהסביר שלא התכוונה לכך שבנה יהיה מחבל מתאבד, אלא יקריב את חייו בצעדת שלום או למען שחרור ירושלים. המונח "שאהיד" בתרבות המוסלמית הוא תואר הניתן לאחר מוות תוך קיום מצווה דתית או מלחמה למען הדת. משמעות המילה היא "עד", ובתרבות הערבית האזרחית הוא מציין חלל מלחמה<sup>11</sup>. אולם בחברה הישראלית המונח מתייחס למחבל מתאבד שמבצע פיגועי טרור ומאבד את משמעותו המקורית כקדוש מעונה.

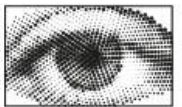




אלדר אינו מבין את משמעות ההבדל התרבותי מבחינת ראייה. הוא משתיק את קולה בעריכה ועל גבי התמונה הוא מוסיף קריינות שהקליט בדיעבד, שבה הוא מצהיר כי אינו מאמין לתירוצים שלה. בכך שולל אלדר את האפשרות לדיאלוג. תחתיו הוא מתרגם ומעצב מחדש את האחרות התרבותית שלה במושגיו הוא. רנוב טוען, בעקבות לוינס, כי המפגש האתי בקולנוע התיעודי הוא מפגש פנים אל פנים בין שתי ישויות ייחודיות המכבדות הן את ההפרדה והן את הקרבה ביניהן. אולם ביחסי כוח מסוג זה נוצרת בעיה אתית של ניכוס ושליטה באחר, הפיכתו לדומה על ידי הפיכתו לשייך לי<sup>12</sup>. אין בכך כדי לטעון כי עמדתו האתית של אלדר היא נצלנית ומיושמת לצורך שליטה באחר. כוונותיו הטובות ברורות. אולם האופן שבו הוא מכונן את המרחב המצולם והמפגש המתקיים בינו לבין מושאי התיעוד שלו, יוצרים דיכוטומיה מוסרית בין שתי התרבויות במונחים של טוב ורע, ואינם מאפשרים קבלה מלאה של אחרותם.

ראייה מקבלת לבסוף את העמדה שהחיים יקרים. היא מאמינה בדיאלוג בין העמים, וכשפורצת המלחמה היא מספרת שלא חששה לחייה משום שלא האמינה שהיהודים אשר הצילו את חיי בנה יפגעו בה. עם זאת, העליונות המוסרית לכאורה של הצד הישראלי נסדקת מעט לקראת סיום הסרט. רופא פלסטיני שבנותיו נהרגו במלחמה מתייחס למצב האבסורדי שנוצר בעקבותיה, באומרו לאלדר: "תראה כמה שנים מתעקשים כאן (בבית החולים) ואתה עובד על הסרט, בשביל להציל ילד אחד... ובשנייה, גם להרוס חיי אדם, לא אחד אלא כמה שיותר". את הסרט מסיים אלדר באומרו כי בכל פעם שעזה תבער, לבו שלו יחסיר פעימה. כפי שמצלמתו שינתה את חייהם של מושאי התיעוד שלו, מחויבותו כלפיהם הפכה אותו מעורב, באופן ממשי ורגשי בחייהם.

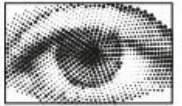
לשני הסרטים, חיים יקרים I, 52/50-ישנה חשיבות רבה בנוף העשייה התיעודית המקומית. שניהם תורמים ליצירת שינוי במציאות החברתית ומשפיעים על גורלם של מושאי התיעוד, ושני היוצרים מחויבים באופן מלא למצולמים. כיצד, אם כן, דווקא מעשה התיעוד הדוקו-אקטיביסטי הוא השם מכשול ביצירת מפגש אתי בין המתעד למתועד? האם הרצון לשנות את המציאות של האחר מחייב את הכפלת יחסי הכוח הכובלים של פעולת התיעוד, בשל החלוקה הנוספת לעמדות של מציל ומוצל? התשוקה של היוצרים לשנות את המציאות שבה הם מתבוננים ואת חייהם וגורלם של המצולמים עשויה ליצור פנטזיית הצלה, להסיט



את מוקד הסרט ממושא התייעוד לעבר תפקידה הפעיל של המצלמה, שאיפות היוצר ומערכת ההקשרים שהוא מפעיל. בכך היא עשויה להקשות על היוצרים לכוון מפגש אתי ממשי בין ה"אני" (היוצר) ל"אחר". ייתכן, אם כן, שהמאבק המשמעותי של הדוקו-אקטיביזם, ובפרט זה המשנה את המציאות של האחר אך מפנה את מבט הצופה אל עצמו ואל החברה שבה הוא חי, הוא מאבק על עמדת הצופה. רק עמדה דינמית שתאתגר את יחסי הכוח המובנים (והמוכפלים) בין המתעד למתועד ותחשוף אותם, והכרה במגבלותיו של הקולנוע הדוקו-אקטיביסטי, תאפשר לצופה לכבד הן את ההפרדה והן את הקרבה בינו לבין האחר ולנוע מעמדת שיפוטיות מוסרית דיכטומית לעבר עמדה מורכבת יותר.

תודה לד"ר שמוליק דובדבני על תרומתו למאמר זה.

- <sup>1</sup> תנועה שהחלה בשנות ה-20 של המאה הקודמת, שבה חקרו יוצרי קולנוע את המקצב והמרקם של העיר באמצעות דימויים וצלילים. המפורסם מבינם הוא **Berlin: Symphony of a Great City** (Walter Ruttmann, 1927).
- <sup>2</sup> Grierson, John. "First Principles of Documentary (1930-1934)". In: *Nonfiction Film Theory and Criticism*. Ed. Richard Barsam. New York: E.P. Dutton, 1976, 26.
- <sup>3</sup> Renov, Michael. "Toward a Poetics of Documentary". In: *Theorizing Documentary*. New York & London: Routledge, 1993, 28.
- <sup>4</sup> מתוך "מה זה וידאו-אקטיביזם ולאיזה מדיום הוא שייך?" פורסם בבלוג של אורי בר-און.
- <sup>5</sup> ניידות משטרת ההגירה מזוהות על ידי לוחית רישוי שמספרה נפתח ב-52 ומסתיים ב-50, ומכאן שם הסרט.
- <sup>6</sup> קריסטבה, ז'וליה (1988). (זרים לעצמנו. תל אביב: רסלינג, 2009).
- <sup>7</sup> ליסה דאונינג (Downing) וליבי סקסטון (Saxton) טוענות בספרן *Film and Ethics: Foreclosed Encounters* כי הדיון המתקיים בין תשוקה לאחריות הוא תמיד דיון בטריטוריה מוסרית. משום שהיצירה וההתקבלות של יצירת אמנות תמיד מערבת תשוקה ואחריות (עבור היוצר והקהל גם יחד), האתיקה היא הקונטקסט שבתוכו פועלים כל יוצרי הקולנוע (11).



<sup>8</sup> מונח המשלב בין המילים אתנוס וטופוס. זוהי הגדרה של ניקולס שאוטה

מפתחת קת'רין ראסל (Russel, 1999) בספרה *Experimental*

*Ethnography: The Work of Film in the Age of Video.*

<sup>9</sup> Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991, 218.

<sup>10</sup> שם, 102.

<sup>11</sup> לדוגמה, גם חלל דרוזי שנהרג בעת שירותו בצה"ל מקבל את התואר שאהיד.

<sup>12</sup> Renov, Michael. *The Subject of Documentary*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2004, 149.