

## האחריות של המבט: אתיקה וקולנוע תיעודי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס

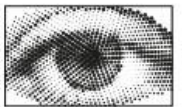
מאת: רח יוסף

מאמרו של רח יוסף, "האחריות של המבט: אתיקה וקולנוע תיעודי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס", התפרסם לראשונה בגיליון מיוחד שהוקדש לאתיקה ואחריות בקולנוע הישראלי של כתב העת מכאן. לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, גיליון י"ג, ספטמבר 2013, עמודים 164–180, בעריכת רח יוסף. אנו מודים למחבר ולעורך הגיליון ולמערכת כתב העת מכאן על האפשרות לפרסמו שנית.

### מפגשים אתיים בקולנוע

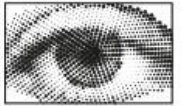
בשנים האחרונות אנו עדים למה שמכונה "המפנה האתי" במדעי הרוח בכלל ובלימודי הקולנוע בפרט.<sup>1</sup> הכתיבה הביקורתית בתחומים אלו מושפעת בעיקר מהגותם של פילוסופים של אתיקה, כמו עמנואל לוינס וכמו ז'אק דרידה בכתיבתו המאוחרת (שהוא עצמו מסתמך על לוינס), וכן מתובנות אתיות של הפסיכואנליזה הלאקניאנית, החשיבה הפמיניסטית, התאוריה הקווירית והמחקר הפוסט-קולוניאלי. כללית, המושג אתיקה בשדות מחקר אלו מובן מעצם המפגש בין הקורא או הצופה לבין הטקסט הכתוב או החזותי. מפגש זה טעון משמעות אתית משום שהוא מגלם את מורכבות היחסים שלנו עם ה"אחר". הביקורת האתית העכשווית מבקשת לעסוק ביחסי קרבה אלו, בזיקתנו לאחרות ובסוגיות של אחריות, חקירה עצמית, תשוקה ומחויבות שמתעוררות ב"אני" במפגש עם אותו "אחר".

סוגיות אתיות אלו שונות מהחשיבה האתית שהעסיקה את הפילוסופים של המוסר מתקופת היוונים ועד ימינו. מודלים הומניים ופוזיטיביסטיים אלו של מוסר – שנסענו, בין השאר, על מערכי שיח דתיים או חברתיים – הניחו שהאדם פועל, ויכול לפעול, מתוך מרכז מוסרי מודע או מתוך אגו מוסרי כשיר, ולכן העלו שאלות כגון מה על האדם לעשות במצב נתון ומה גבולות האחריות שלו; מהן ההשפעות וההשלכות המוסריות של האדם על הקהילה שהוא חלק ממנה. אתיקה מעין זו של "מידות טובות" נתונה במחלוקת חריפה עם החשיבה האתית העכשווית המציבה בסימן שאלה את עליונות הסובייקט כקוגיטו – כישות אוטונומית, שלמה וקוהרנטית וכמקור של ייצור משמעויות – ומתעקשת על זרותו הבלתי מתפשרת והבלתי ניתנת להגדרה של ה"אחר", שה"אני" אינו יכול להכילו, להכירו ולזהותו כרע וכחבר, אלא חייב לכבדו בדיוק כ"אחר". אתיקה – לפחות כפי שהיא מובנת בלימודי הקולנוע וביישומה בדיון ביקורתי במוצרים תרבותיים – מתוארת לא כמערכת חוקים או כתאוריה המשמשת בסיס לבחירות מוסריות, אלא "כתהליך של ניסוח ושל הטלת ספק עצמית שבמסגרתו נקבעים מחדש ובאופן בלתי פוסק גבולות, נורמות, אני וה'אחר".<sup>2</sup> "תהליך זה נוצר במפגש הראשוני עם ה"אחר", אשר מפריע להנאה הבודדה שלנו מן העולם



ולאשליית הריבונות והאומניפוטנטיות של הסובייקט. במילים אחרות, זוהי אתיקה כחשיפה ל"אחר" שמעורר בי ספק לגבי עצמי, לגבי עליונותי ושליטתי; אתיקה שמערבת קבלה אחראית של "האחר", שאינה מחללת את אחרותו על ידי כלילתה בשלמות נתונה מראש.

למעשה, מאז שנות השבעים של המאה ה-20, התאוריה הקולנועית עסקה באינטנסיביות ביחסים שבין הצופה למסך ובין ה"אני" ל"אחר" במונחים אידאולוגיים, פסיכואנליטיים ופמיניסטיים. ז'אן לואי בודרי היה בין התאורטיקנים הראשונים שטענו כי לאפרטוס, או לטכנולוגיה, של הקולנוע יש אפקט אידאולוגי על הצופה.<sup>3</sup> מטרתו של האפרטוס הקולנועי היא לייצר דימויים וקולות ראליסטיים עבור הצופה. אלא שהטכנולוגיה הקולנועית מסווה את העבודה שהושקעה בהפקת אשליית הראליזם של הסרט, ובכך היא מציגה אותה כטבעית כשהיא למעשה הבניה אידאולוגית. כך, למשל, העריכה ההמשכית מייצרת אשליית עולם ראליסטי רציף וקוהרנטי על ידי הסתרת העובדה שהסרט בנוי מיחידות צילום בודדות; או העדשה הקולנועית, המבוססת על שיטת הפרספקטיבה, מבנה אשליית מרחב תלת-ממדי על ידי ארגון האובייקטים הוויזואליים לנקודת מְגוֹז שאליה מכאן מבטו של הצופה החש סמכות ושליטה בעולם הנצפה. הצופה ממוקם כסובייקט יודע-כול משום שהוא רואה-כול, למרות שהוא אינו מודע לתהליכים שמקבעים אותו ככזה. לכן, הצופה-הסובייקט האומניפוטנטי מיוצר על ידי הטקסט הקולנועי והוא אפקט אידאולוגי שלו. על פי בודרי, אידאולוגיה אינה נכפית על הקולנוע, אלא כבר תמיד כלולה ומובנית בתוכו. כריסטיאן מץ מבין את היחסים בין הצופה למסך במסגרת התאוריה הפסיכואנליטית. מץ טוען כי הקולנוע משחזר את שלב המראָה הלאקניאני וממקם את הצופה בעמדת סובייקט מציץ.<sup>4</sup> בשלב המראה, התינוק, שעדיין מוגבל מבחינה מוטורית אך חוש ראייתו מפותח, מביט בבבואה אשלייתית של עצמו, דימוי שהוא קוהרנטי ושלם ממנו, ומבסס את זהותו העצמית. בדומה לכך, בזמן הצפייה בסרט, הצופה שרוי בחשכת אולם הקולנוע, פסיבי ורתוק לכיסא, מפעיל את חוש הראיה ביחס לדימויים המוקרנים ומציץ בדמויות שאינן יכולות להתבונן בו בחזרה. הצופה המציץ אינו חש את זהותו כנפרדת מן הדימוי הקולנועי שכן הוא מזדהה באופן לא מודע עם המבט של המצלמה שדרכה הוא מביט באשליית עולם קוהרנטי ורציף. על פי מץ, הזדהות זו מכוננת את זהותו של הצופה ומהווה מעין רגרסיה נפשית של הצופה לשלב אינפנטילי. התאוריה הפמיניסטית הקולנועית של לורה מאלוי מראה כיצד העונג הסקופופילי (הנאת ההתבוננות) והוויזואליסטי-מציצני המובנה אל הקולנוע מיועד באופן ספציפי לעמדת צפייה גברית הטרסקסואלית.<sup>5</sup> על פי מאלוי, הקולנוע מכונן עמדת צפייה המאפשרת לצופה הגברי להזדהות עם הדמות הגברית שעל המסך המביטה על גוף האישה המוצג כאובייקט ספקטקולרי של תשוקה להנאה ויזואלית גברית. הדימוי הארוטי הנשי מעורר חרדת סירוס בצופה הגבר, שמוכחשת באמצעות מנגנוני עונג ויזואלי גבריים של סדיזם ופטישיזם הכרוכים בזיהויה של האישה עם חוסר ועם אחרות, ומאוחר יותר – עם הענשתה ובייתה.



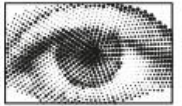
תאוריות אלו של האפרטוס הקולנועי הן בעלות פוטנציאל לחקירה אתית מכיוון שהן מתייחסות במישרין ליחסים בין הצופה לטקסט וכן לדינמיקה של תשוקה וסקרנות ויזואלית בין הסובייקט ל"אחר". עם זאת, מודלים אלו מניחים יחסי צפייה חד-כיווניים, היררכיים ומקובעים של סובייקט-אובייקט, שולט-נשלט, בין הצופים למסך הקולנוע ובין "אני" ל"אחר". בניגוד לכך, תאוריה אתית של צפייה תבקש לאתגר את אשליית השליטה והסמכות שלנו כצופים על ה"אחר" הפגיע שעל המסך שאינו מחזיר לנו מבט, לייצר דרך להגיב

למפגש בין הצופה לבין ה"אחר", להשהות את משמעות יחסי הסובייקט-אובייקט ואת הדינמיקה המשתמעת מהם של שליטה ונחיתות. המחקר האתי העכשווי בקולנוע יעלה שאלות כגון מהי מידת האחריות שלי לדימוי הקולנועי של ה"אחר"; כיצד אני שופט את תגובתי שלי ותגובת המצלמה לדימוי זה; האם הצופה יכול לאמץ את העמדה הגאוגרפית של המצלמה בלי להיות שותף לעמדה המוסרית שלה. אכן, פעולת המבט עצמה – הן של הצופים והן של המצלמה – טעונה משמעות מוסרית ומהווה אובייקט לדיון אתי.

## ייצוג, צפייה ואתיקה בקולנוע התיעודי

המחקר האקדמי של הקולנוע התיעודי היה בין הראשונים לבחון באופן ביקורתי סוגיות אתיות הכרוכות בעשייה וביחסי צפייה תיעודיים. קיים דיון מחקרי מקיף על נושאים אתיים-משפטיים בסרטים תיעודיים, כגון זכויות קניין על דימויים מוקלטים, הזכות לדעת מול הזכות לפרטיות, זכויות של סובייקטים המופיעים בקולנוע התיעודי ועוד.<sup>6</sup> אולם בשנות השמונים והתשעים של המאה ה-20 החלו חוקרים של הקולנוע התיעודי לראות מעבר לשאלות משפטיות בכתיבתם התאורטית על המרחב האתי בקולנוע התיעודי.

במאמר חשוב שהתפרסם לראשונה ב-1984, מציעה תאורטיקנית הקולנוע וויאן סובצ'ק קריאה פנומנולוגית של ייצוגי מוות בקולנוע התיעודי.<sup>7</sup> היא טוענת כי אירוע המוות "מצביע על וחוקר את עצם הגבולות של הייצוג בכל צורתיו" ו"מעלה שאלה אתית ביחס לראיה".<sup>8</sup> "על פי סובצ'ק, מוות הוא אירוע שטוען את אקט ההתבוננות במשמעות אתית משום שהמרחב התיעודי נתפס כתואם וכנמצא ברצף אחד עם החלל של הסובייקט המתבונן במציאות. לכן יש למרחב זה השלכות אתיות גדולות יותר והוא תובע אחריות מוסרית אחרת מאשר המרחב של הסרט הבדיוני. במסגרת המרחב האתי של הקולנוע התיעודי העוסק בדימויי מוות, הן מבטו של הצופה בקולנוע והן המבט של הבמאי הופכים לאובייקטים לגיטימיים לשיפוט אתי. צילום מוות הוא הפרת טאבו, ולכן על יוצרי הקולנוע התיעודי להצדיק את פעולת הראיה האסורה שלהם ואת הבאת הטאבו אל אתר וצפייה ציבוריים. במאי סרטים מצדיקים את שבירת הטאבו בכך שהם מייצגים או מקדדים בסרטיהם את פעולת הצפייה שלהם כסימן לעמדתם האתית ביחס לאירוע מוות שהם עדים לו. זאת הם עושים, למשל, דרך התנועה או הסטטיות של מצלמתם, או באמצעות

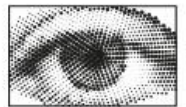


המסגור והמשך של השוטים הקולנועיים. סובצ'ק מציינת חמש צורות של מבטים המבטאים את עמדתם האתית של יוצרי הקולנוע ביחס לאירוע המוות המצולם:

1. מבט מקרי – (accidental gaze) מקודד בחוסר מוכנות טכנית ופיזית של היוצר. אירוע המוות לא נראה בפוקוס או במרכז הפריים, התרחש במקרה ובאופן בלתי צפוי, לא היה האובייקט המקורי של היוצר, ולכן לא ייתכן שהבמאי שותף לו או יכול להתערב במתרחש. כך הם, למשל, הסרט הביתי המפורסם שצילם אברהם זאפרודר על ההתנקשות בחייו של הנשיא קנדי, או סרט הווידאו של ג'ורג' הולידי על הכאתו של רודני קינג.
2. מבט חסר-ישע – (helpless gaze) מקודד באמצעות מרחק מהאירוע. מבט זה מאופיין בשימוש בלונג-שוט, תנועות פן ותנועות זום של המצלמה והעדשה המראות את ההקשר ואזלת היד של היוצר. לעתים מדובר במרחק פיזי שמונע מהבמאי להתערב במתרחש, או במרחק משפטי, כמו בהוצאה להורג על פי חוק.
3. מבט מסתכן – (endangered gaze) מקודד בקרבה לאירוע המוות והאלימות ומאופיין באי-יציבות של הפריים (מצלמה רועדת בצילום פיצוצים, מצלמת כתף בשטח קשה לתנועה, או מצלמה מוסתרת חלקית). אי-יציבות זו מעידה על נוכחות היוצר מאחורי המצלמה, על חוסר האונים שלו ועל סכנה הנשקפת לחייו. זהו מבט אינטר-סובייקטיבי והוא מהווה מעין יחסי חלופין אתיים בין הבמאי למושא הצילום, שכן היוצר מסכן את חייו תמורת צילום מותו של ה"אחר". כך, למשל, בסרט **הקרב על צ'ילה** (1975) של פטריסיו גוזמן, שבו כדור נורה על המצלמה שמפסיקה לצלם.
4. מבט מתערב – (interventional gaze) מבט לא מסתתר, שמתעמת עם האירוע לא רק ויזואלית, אלא לעתים קרובות ממש פיזית והוא מסומן בפעילות (תנועה וקול) של הבמאי.
5. מבט אנושי – (humane gaze) מסומן במשך זמן ארוך, ונראה כבהייה יותר מאשר כמבט חודר. מבט זה מאופיין במצלמה יציבה, במרחק מדוד, במיקוד, בתנועות מצלמה ועדשה נשלטות ויציבות. הוא מופיע בשתי צורות: מבט המהופנט ממעשה הזוועה, או מבט של אינטימיות, כבוד וסימפטיה לגוסס שהזמין את הבמאי לצפות במותו ולתעד אותו.

סובצ'ק מצביעה על מבט נוסף, שישי – מבט מקצועי (professional gaze) שאותו היא מחשיבה כמפוקפק מבחינה אתית. זהו מבט טכני של צלמים מקצועיים שסבורים שאין זה מתפקידם להתערב באופן פיזי, רגשי או אחר באירוע.

על פי סובצ'ק, מבטים אלו אינם רק מבטאים את עמדתו האתית של הבמאי ביחס לאירוע המוות, אלא גם מסמנים לצופים כיצד הם אמורים להגיב למה שהם רואים. הצופה הופך לשותף מבחינה אתית והוא אמור לשפוט מוסרית לא רק את הסרט, אלא גם את עצמו כמתבונן במוות אמתי בסרט. היא כותבת: "הצופה

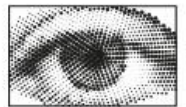


נושא אחריות אתית לתגובה הוויזואלית שלו או שלה. הסימנים הקולנועיים של אקט הצפייה במוות מעמידים בסיס חזותי שעל פיו הצופה שופט לא רק את ההתנהגות האתית של יוצר הקולנוע אל המוות, אלא גם את תגובתו האתית לפעילות הוויזואלית שמיוצגת על המסך – הן בצורתה והן בתוכנה<sup>9</sup>.

סובצ'ק מסכמת ואומרת כי "האחריות לייצוג של מוות היא אחריותם הן של יוצר הקולנוע והן של הצופה – וביחסים האתיים שמכוננים בין הראיות (vision) של כל אחד מהם<sup>10</sup>". סובצ'ק גורסת במאמר זה כי קיימת "רגישות אתית" פחותה של הצופים בהתבוננות בדימויי מוות בסרטים בדיוניים, משום שבימוי פיקטיבי של מוות אינו דורש אותו סוג של הצדקה אתית שקיימת בייצוגים תיעודיים, ומשום שסרטים עלילתיים נוטים רק "לשחק" עם האיסורים הקשורים לאירוע המוות. אך במאמר מאוחר יותר שלה היא טוענת כי הבחנה זו אינה ברורה. ואכן, קיימים מקרים שבהם מרחב בדיוני הופך לטעון ב"אמתי" ומשנה את המודעות המוסרית של הצופה. יתר על כן, מרחב זה מזמן, מלבד תגובה, גם אחריות של הצופה – לא רק הערכה אסתטית, אלא גם שיפוט אתי<sup>11</sup>.

ביל ניקולס הוא חוקר מרכזי נוסף שדן בנושאים של אתיקה, אידאולוגיה ופוליטיקה בקולנוע התיעודי. עד לפרסום ספרו החלוצי *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* ב-1991 – שפרק ממנו מובא בתרגום לעברית בחוברת זו – רוב המחקרים בתחום התמצו בסקירות היסטוריות כלליות ונמנעו מלעסוק בסגנון, באסטרטגיות ובמבנים של הסרט התיעודי<sup>12</sup>. ספרו של ניקולס מציע, לראשונה, מחקר קונספטואלי של הצורה הקולנועית התיעודית: מהן האכיות הקולנועיות שעומדות בבסיס הסגנון התיעודי; מהם המבנים המוסדיים שתומכים בה; איזו רטוריקה מיידעת אותה ואלו פרספקטיביות פרשניות כלולות בה; כיצד שאלות אלו מתארגנות לעיסוקים ולדפוסים חוזרים בסרטים התיעודיים.

מעמדו של הקולנוע התיעודי כראייה ויזואלית (visible evidence) הלקוחה מן העולם נותן הכשר להשתמש בו כמקור של ידע ועוגג. סרטים תיעודיים מראים לנו מצבים ואירועים המוכרים לנו מהעולם ההיסטורי העובדתי כפי שאנו מכירים אותו ונפגשים אתו, או כפי שאנו מאמינים שאחרים נפגשים אתו. עם זאת, מוסיף ניקולס, הקולנוע התיעודי כשיח צורני על העולם משך רק מעט תשומת לב מחקרית. על פי האמונה המסורתית – שבמאים רבים חולקים – סרטים תיעודיים אמורים לעורר דיון בנושא שהם עוסקים בו, ולא בהם עצמם. אמונה זו הביאה להתעלמות מתפקידן המכריע של הרטוריקה והצורה הקולנועית התיעודית בהעלאת סוגיות היסטוריוגרפיות, משפטיות, פילוסופיות, אתיות, פוליטיות ואסתטיות. הבחירות הצורניות שעומדות לרשות הבמאי – בחירות הקשורות בקריינות וראיונות, בתצפית ועריכה, בקונטקסטואליזציה של סצנות ובהצבתן בסמיכות אחת לשנייה – הן שנותנות ייצוג לסוגיות הללו בסרט התיעודי. סוגיות אלו מעלות שאלות כמו אלו יחסים בין ידע ועוגג מציעים לנו סרטים תיעודיים וכיצד הם שונים מסרטים בדיוניים; כיצד משתמשים בעדויות היסטוריות שבעל-פה ובעדויות של מומחים בקולנוע התיעודי; מהן אמות המידה שיש להתמודד עמן ביחס לאובייקטיביות, לפרוצדורות של פרשנות, לבחירה

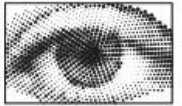


וארגון של עובדות; מהי האחריות של יוצר הקולנוע לקהל הצופים שלו ולמושאי סרטו; כיצד במאים צריכים לתת דין וחשבון לנוכחותם והשפעתם לא רק מאחורי המצלמה אלא גם מלפניה – כלפי אנשים אחרים שנותנים בהם אמון.

למרות העיסוק הנרחב של לימודי הקולנוע בנושאים פוליטיים ואידאולוגיים, הדיון בשאלות מעין אלו בקולנוע התיעודי נדחק לשולי התאוריה הקולנועית, שהתמקדה בעיקר בקולנוע הבדיוני. ההזנחה התאורטית של הסרט התיעודי נובעת, בין השאר, מההנחה שקולנוע תיעודי הוא ז'אנר כמו כל ז'אנר אחר וככה כבר קיימים כל הכלים הקונספטואליים לקטלג ולנתח אותו; או שהיא נובעת מההנחה שהקולנוע התיעודי הוא פשוט צורה מוסוות של בדיון, צורה של נרטיב, אך נוכחותם של היסודות הפיקטיביים בו היא בולטת פחות. לכן אין סיבה לא להחיל את הקריטריונים הביקורתיים שנוסחו במחקר הסרט הנרטיבי על הסרט התיעודי בשינויים קלים בלבד. כך, למשל, התאורטיזציה של המבט בקולנוע הפופולרי – כמציב שאלות של התבחנות מגדרית, תשוקה ושליטה – יכולה בהחלט לחול גם על הקולנוע התיעודי.

ניקולס יוצא נגד הנחות אלו וטוען כי מעט מדי נכתב על הדרכים שבהן, למשל, המבט התיעודי מעלה סוגיות שונות מאלו שעולות בקולנוע הפיקטיבי. ניקולס מודע לחשיבות ולהישגים התאורטיים של לימודי הקולנוע האקדמיים (הוא עצמו ערך שני כרכים עבי כרס של האנתולוגיות החלוציות *Movies and Methods*, של תאוריות קולנועיות<sup>13</sup>). הוא גם משתמש בחלק מהתובנות הביקורתיות של המחקר הקולנועי הנרטיבי וגם מושפע מהתאוריה התרבותית הביקורתית העכשווית. אולם בעיקר הוא מעוניין לחקור את העשייה התיעודית כצורה מובחנת של קולנוע עם בעיות והנאות משלה. התאוריה הקולנועית התיעודית שלו מבקשת לבחון באופן ביקורתי את הפרקטיקות, המבנה והאלמנטים הייחודיים הכלולים בעשייה הקולנועית התיעודית ואת היחסים ביניהם. עוד היא מבקשת לזהות את הדרכים והאמצעים שבהם סרטים ספציפיים מציעים קטגוריות, רעיונות וסוגיות שעוזרות לנו להבין את אופן פעולתם ומשמעותם של סרטים אלה.

תאורטיזציה של הקולנוע התיעודי הפכה לדחופה במיוחד לאור התמורות שחלו בסרט התיעודי. עד שנות השישים התאפיין הקולנוע התיעודי בעיקר בסגנונות חשיפתיים או תצפיתיים, שהדגישו אובייקטיביות ואמינות של האירועים המצולמים, הנצחה ספונטנית של ההתרחשות ללא מעורבות של היוצר או המיזנסצנה, הקפדה על היסוד האקראי ומניעת המבויִם. מראשית שנות השבעים של המאה ה-20 החל הקולנוע התיעודי לעסוק בנושאים חדשים ולאמץ גישות אסתטיות חדשות. סרטים תיעודיים בעלי סגנונות רפלקסיביים, אקספרימנטליים ואישיים, המאופיינים לעתים באלמנטים נרטיביים בולטים, הפכו לדומיננטיים ועסקו במגוון רחב של סוגיות עכשוויות: תנועות נשים, זכויות הומו-לסביות, איכות הסביבה, זהויות אתניות, גזעיות, מעמדיות ולאומיות, תאגידים רב-לאומיים, איידס, קונפליקטים באפריקה ובמזרח התיכון ועוד. עלייתו של דור חדש של יוצרי קולנוע (רבים מהם נשים, גולים, הומוסקסואלים ולסביות ובני מיעוטים

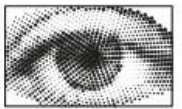


אחרים), הזמינות וההשפעה של הפקות הווידאו, מקורות מימון חדשים והתפתחות לימודי הקולנוע במוסדות אקדמיים – כל אלה הניבו אף הם צורות חדשות של הסרט התיעודי. הסרטים החדשים הזמינו הערכה מחודשת ומפרקת של מושגים כמו "אמת", "בדיה" ו"מציאות" שנקשרו באופן מסורתי עם הסרט התיעודי, ועוררו דיון תאורטי בשינויים שחלו במעמדו של הסרט התיעודי החדש ובנושאים שהוא עוסק בהם. כך, לדוגמה, התאוריה הקולנועית התיעודית החדשה בדקה את האתגרים שבפני היוצר התיעודי העכשווי, בחנה סוגיות של שחזור היסטורי ושל האותנטיות של העדות וחקרה קווי תיחום וארגון חדשים של הסרט התיעודי בגבולות משתנים<sup>14</sup>.

לתנועה הפמיניסטית היה מקום מיוחד בעלייתן של סגנונות וסוגיות חדשים אלה. בין 1970-1990, חל מעבר מפוליטיקה חברתית – שקודמה על ידי תנועות חברתיות שונות כמו תנועת הסטודנטים, התנועה לזכויות האזרח ותנועת המחאה נגד מלחמת וייטנאם – לפוליטיקה של זהויות. הפמיניזם הוביל מגמה זו ועסק בפוליטיזציה של הבדלים מגדריים, גזעיים, מיניים ואתניים תוך הדגשת ריבוי קטגוריות של שונות והבדל. נשים-יוצרות של קולנוע תיעודי, בעלות מודעות פוליטית פמיניסטית, עסקו בסרטיהן בחוויותיהן ובהצלחותיהן מבלי להתאים עצמן לציפיותיה של החברה הפטריארכלית וניסו לפתח שפות קולנועיות ביקורתיות חדשות המתנגדות לשיח הדומיננטי הגברי. בסרטי תעודה פמיניסטיים רבים בלט השימוש בטכניקות הזרה ברכטיאניות ובאסטרטגיות רפלקסיביות, שהתבטאו בפסקול מודע לעצמו, הדן בתפקידי נשים ובפוליטיקה מינית בחברה הגברית. סרטי תעודה פמיניסטיים אלה גם עסקו בהקבלות צורניות בין המרחב הפרטי והציבורי, האישי והפוליטי, שאתגרו את הציפיות של הצופה – במיוחד הצופה הנשית – מנרטיבים פטריארכליים והציעו ז'מנה לביקורת על נרטיבים אלו<sup>15</sup>. בהקשר זה כותב ניקולס: "את הכלים שחסרו לשיח התיעודי סיפק הפמיניזם. הוא דרבן המשגה מחודשת של סובייקטיביות ופוליטיקה שהושגה באמצעות הגברת המודעות והייתה בעלת אפקט שניתן להשוות אותו לזה של הרפלקסיביות"<sup>16</sup>.

בספרו *Representing Reality* מבחין ניקולס בארבעה מודוסים (סגנונות, צורות) עקרוניים ובסיסיים של הקולנוע התיעודי. מודוסים אלה מתארים תקופות ודרכי פעולה שונות של ייצוג תיעודי, רעיונות של הצגה היסטורית וכמו כן אסתטיקה ומבנה נרטיבי של הביטוי התיעודי. כל מודוס גם מנסה לענות על השאלה האתית/אידיאולוגית/פוליטית הגדולה של הקולנוע התיעודי: "מה לעשות עם בני אדם? כיצד ניתן לייצג כראוי בני אדם וסוגיות"<sup>17</sup>.

1. מודוס חשיפתי – (expository mode) היה דומיננטי בעיקר בשנות השלושים של המאה ה-20 והוא מזוהה עם ג'ון גריסון, אבי הקולנוע התיעודי, שראה בקולנוע אמנות חברתית – ולא דווקא בעלת ערכים בידוריים או אסתטיים – שמטרתה לחנך ולשכנע. מודוס זה מבקש לחשוף את המציאות ופונה ישירות אל הצופה באמצעות כותרות, או באמצעות "קול האלוהים" הבלתי נראה של דובר יודע-כול, המדבר בשם הטקסט והמנסה לקדם טיעון או לתאר אירוע בעולם ההיסטורי.



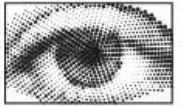
סגנון זה מייצר הרגשה של אובייקטיביות, אמינות והערכה מבוססת. הצורה הקולנועית משרתת את צרכי הטיעון של הדובר: כך, למשל, העריכה אינה שומרת על המשכיות מרחבית וזמנית, אלא מקדמת ומבססת את המשכיות הרטורית של הדובר. רוב הסרטים מסוג זה ערוכים כזרם לינארי וכרונולוגי של תמונה וטיעון, המקיים יחסים של סיבה ותוצאה, השערה ומסקנה, בעיה ופתרון.

2. מודוס תצפיתי – (observational mode) צמח בעקבות פיתוח מצלמת ה-16 מ"מ ומכשירי ההקלטה הניידים והוא מזוהה בעיקר עם הזרם הקולנועי התיעודי של "הקולנוע הישיר" של שנות השישים של המאה ה-20, שהיה תגובת נגד לתפיסה הקולנועית של גריסון. מודוס זה מדגיש את אי-המעורבות של הבמאי, שהוא בבחינת "זבוב על הקיר" באירועים המצולמים. הסרטים שנעשו לפי מודוס זה נמנעו לחלוטין מקריינות מבארת, מכותרות ביניים, משחזורים, ואפילו מראיונות, שבהם התבקשו מושאי הצילום להתעלם מנוכחות היוצר. הצורה הקולנועית מנסה לייצר הרגשה מודגשת של ראיזם; כך, למשל, העריכה שומרת על המשכיות המקום והזמן של התצפית, הדימויים הם "גרעיניים" ובצבעי שחור-לבן והמצלמה רועדת לעתים. סגנון זה אינו מבקש לפרש את המציאות, אלא להקליט ולחשוף אותה, והצופים אמורים לשפוט בעצמם את העולם ההיסטורי המוצג.

3. מודוס אינטראקטיבי – (interactive mode) בניגוד למודוס התצפיתי, סגנון תיעודי זה, שהתבלט בשנות השישים והשבעים של המאה ה-20, משחזר את ההיסטוריה ופעל למעורבות ישירה בין הבמאי ומושאי הצילום. בסרטים אלה היוצר הופך לחלק מהאירועים המוקלטים. אירועים אלה מתעדים את החוויה הרגשית של הבמאי המשתתף גופנית בסצנה ואת האופן שבו הסיטואציה המצולמת משתנה עקב נוכחותו. הסמכות הטקסטואלית עוברת מהבמאי למשתתפים, שהופכים למעין שחקנים חברתיים, והערותיהם או תגובתם מהוות חלק מרכזי בטיעון של הסרט. עם זאת, הבמאי עדיין נותר בעמדת כוח, שכן הוא ששולט עדיין במצלמה ובאירועים. מונולוגים או דיאלוגים מבטאים את האינטראקציה בין היוצר לשחקנים, וקולו של הבמאי מכונן אליהם ולא אל הצופה. קולנוע זה עוסק באתיקה ובפוליטיקה של המפגש בין הבמאי שמפעיל את המצלמה לבין אלה שאינם מפעילים מצלמה זו.

4. מודוס רפלקסיבי – (reflexive mode) סגנון זה, שתואם את עליית התאוריה הביקורתית של שנות השמונים של המאה ה-20, מכונן את תשומת הלב להנחות ולמוסכמות השולטות בעשייה הקולנועית התיעודית. בעוד שבמודוס האינטראקטיבי העולם ההיסטורי הוא מקום המפגש לתהליכים של משא ומתן חברתי ושל ייצוג, במודוס זה הייצוג של העולם ההיסטורי, הוא עצמו, הופך לנושא של התיווך הקולנועי. הבמאי, שנראה ונשמע, מדבר פחות על העולם ההיסטורי





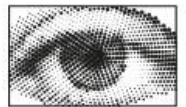
העובדתי ויותר על עצם תהליך הייצוג. לכן, סרטים אלו שמים דגש לא על המפגש בין היוצר למושאי הצילום, אלא על המפגש בין היוצר לצופים. בצופים נייעורה מודעות לעצם יחסם שלהם לסרט וליחס הבעייתי בין הטקסט קולנועי לבין מה שהוא מייצג. אמצעי המבע הקולנועיים, במיוחד העריכה, הם שלוכדים את תשומת הלב ומעצימים את מודעות הצופים לעצם "העבודה" של האידאולוגיה ולממד האוטופי של הקולנוע.

בספרו הבא, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, שראה אור ב-1994, מוסיף ניקולס מודוס תיעודי חמישי – performative mode – מודוס פרפורמטיבי.<sup>18</sup>

סגנון זה – המזוהה עם הפוליטיקה של הזהות והעשייה הקולנועית של קבוצות חברתיות מסוימות (נשים, מיעוטי אתניים, הומוסקסואלים ולסביות) ושפרח בעיקר בשנות השמונים והתשעים של המאה ה-20, דחה רעיונות של אובייקטיביות והדגיש חוויות סובייקטיביות ותגובות רגשיות של היוצר לעולם, תוך קשירתן למציאויות פוליטיות או היסטוריות רחבות. הבמאי חושף עצמו בפני הצופה המערב והמזדהה עם המתרחש, דן עמו בגלוי על הפרספקטיבה של הסרט, כך שהצופה – ולא דווקא העולם ההיסטורי – הופך למקור ההתייחסות של הסרט. אלו הם סרטים בעלי ממד אישי ואוטוביוגרפי, שמאפשרים ל"אחר" לדבר בשם עצמו, שעושים שימוש מגוון באלמנטים סגנוניים הלקוחים מהמודוסים התיעודיים הקודמים ושמשטטים את הגבולות בין תיעודי לניסיוני, בין אישי ופוליטי, מאמר וכתבה.<sup>19</sup>

"אילן היוחסין" התיעודי של ניקולס ספג ביקורות רבות, עבר שינויים ועדכונים בכללם גם של ניקולס עצמו.<sup>20</sup> חוקרת הקולנוע סטלה ברזי, למשל, מבקרת את הרצף הכרונולוגי שניקולס מבנה לקולנוע התיעודי וטוענת שכל סוגי הסרטים התיעודיים היו קיימים גם בתקופות שונות מאלו שציין המחקר שלו. במיוחד היא מותחת ביקורת על פרשנותו של ניקולס למודוס הפרפורמטיבי, שמתעלמת, לדעתה, מהתאורטיזציה של מושג הפרפורמטיביות בהגותם של ג'.ל. אוסטין וג'ודית באטלר. לדידה, הקולנוע התיעודי המשווה למודוס זה נוקט בפרקטיקות פרפורמטיביות בהקשר לא-בדיוני ליצירת ניכור והזרה, ולכן, בניגוד לטענתו של ניקולס, הוא אינו מקדם הזדהות פעילה ותגובה ישירה של הצופים לתוכנו של הסרט, אלא מסב את תשומת הלב של הצופים "לאי-האפשרות של ייצוג תיעודי אותנטי".<sup>21</sup> בדומה למבעים הלשוניים הפרפורמטיביים של אוסטין, שאינם מתארים מצב עניינים בעולם אלא מייצרים אותו, סרט תיעודי – שהפרפורמטיביות שלו מתבטאת בנוכחות הפולשנית של הבמאי או בהופעה המודעת של השחקנים – מבטא את הרעיון שהסרט התיעודי עצמו נוצר וקיים אך רק כשהוא מבוצע ומוצג.

**המרחב האתי**

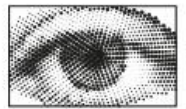


בפרק מתוך ספרו *Representing Reality* הדן במרחב האתי בקולנוע התיעודי, טוען ניקולס שההבדל בין קולנוע בדיוני לתיעודי דומה להבדל בין ארוטיקה ואתיקה. הוא גורס שהמבט הארוטי והממוגדר שמאפיין, על פי מאלוי, את הקולנוע הנרטיבי הקלאסי, אינו דומה למבט בסרט התיעודי. לפי ניקולס, המבט התיעודי מזמין פרשנות אתית ולא ארוטית. בעוד אובייקט התשוקה של המבט בסרט הנרטיבי הוא דמויות ועולם בדיוניים, בסרט התיעודי אובייקט התשוקה של המבט הוא מרחב היסטורי ושחקנים חברתיים אמיתיים שמאכלסים אותו. ובעוד הסקופופיליה – הנאת ההתבוננות האסתטית – דומיננטית בקולנוע הנרטיבי, בקולנוע התיעודי שולטת האפיסטפיליה – העונג והרצון לדעת. בשני סוגי הקולנוע, הסגנון האסתטי הקולנועי איננו טבעי אף פעם, אלא תמיד נושא משמעות שקשורה לפרספקטיבה אתית מסוימת. אולם, אופי קשר זה בין אסתטיקה ואתיקה שונה בקולנוע נרטיבי מזה שבקולנוע התיעודי משום שנוכחותם של שחקנים אמיתיים בסרט התיעודי – ולא של דמויות מומצאות כמו בסרט הנרטיבי – מעמיסה נטל של אחריות על יוצר הקולנוע התיעודי. סרטים בדיוניים, טוען ניקולס, לא מצהירים באופן ישיר על עמדתם האתית. לעומת זאת, בסרטים תיעודיים קיים קשר אינדקסיאלי (קשר סיבתי בין הסימן לרפרנט במציאות) בין הדימוי לבין האתיקה שייצרה אותו. הדימוי התיעודי מספק עדות לאידאולוגיה, לפוליטיקה ולאיתיקה של הבמאי הפועל מתוך העולם ההיסטורי, בשונה מהקולנוע הנרטיבי שבו הבמאי פועל מהחוץ של העולם הבדיוני כיוצר-מחבר. כותב ניקולס: "השאלה שנשאל הצופה, אם כך, אינה איזה סוג של עולם דמיוני הקולנוען יצר אלא איך הוא – או היא – מילאו את חובתם בקשר לקטעים מהעולם ההיסטורי שהפכו לסצנה מהסרט. מה מקומו של הקולנוען? איזה מרחב הוא או היא תופסים ואיזו פוליטיקה או אתיקה מחברות אותם אליו?"<sup>22</sup>.

כדי לדון בסוגיות האתיות של המרחב התיעודי, טובע ניקולס את המונח "אקסיוגרפיה". נאולוגים זה נובע מן המונח "אקסילוגיה" המציין את חקר הערכים, ועבור ניקולס – במיוחד ערכים אתיים. הוא כותב:

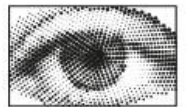
האקסיוגרפיה מתייחסת לשאלה באיזה אופן אנו נעשים מודעים לערכים, בפרט אלו האתיים של הייצוג, וחווים אותם ביחס למרחב. אנו מתעמתים עם המרחב האקסיוגרפי של הקולנוע התיעודי שמעלה סוגיות אתיות ולא עם המרחב הבדיוני של הקולנוע העלילתי שמעלה סוגיות סגנוניות. באיזה אופן אם כן מציבים דימויי המצלמה את הקולנוען ביחס לעולם ההיסטורי? [...] אקסיוגרפיה הינה הניסיון לחקור את אופן הטמעת הערכים בקונפיגורציה של המרחב, בהרכב המבט, ובקשר שבין הצופה לנצפה.<sup>23</sup>

אקסיוגרפיה מרחיבה את הנושאים המשפטיים המוכרים בדיון האתי בקולנוע התיעודי וכוללת גם שאלות אתיות הנובעות מעצם הצגת המרחב הקולנועי. במילים אחרות, מחקר אקסיוגרפי נותן דין וחשבון תיאורטי למשמעויות ולהשלכות האתיות, האידאולוגיות והפוליטיות של נקודת המבט של יוצר הקולנוע שנחשפות בנוכחותו או בהיעדרותו מן הדימוי, בקרבה או במרחק של המצלמה ממושא הצילום, בנוכחות האקוסטית של הבמאי ובהיבטים אחרים של ארגון מרחבי בקולנוע התיעודי.



בעקבות סובצ'ק, מבחין ניקולס בשישה סוגי מבטים: מבט מקרי, מבט חסר-ישע, מבט מסתכן, מבט מתערב, מבט אנושי ומבט קליני או מקצועי – שמסמנים כולם את העמדה האתית של המצלמה/יוצר הקולנוע כלפי האירועים המצולמים<sup>24</sup>. מבטים אלה, והקודים האתיים שתומכים בהם, מעלים סוגיות של אחריות אתית (תגובתו של הבמאי אל מול האירוע המצולם), סוגיות של פוליטיקה של ייצוג וסמכות (השימוש שעושה הבמאי בדימוי של ה"אחר") וסוגיות של אידאולוגיה של אובייקטיביות (האם הבמאי מחזק את האשליה של הקולנוע כראייה ויזואלית וכמקור לידע מהימן או חושף אותה). אולם מטרת הטקסונומיה של המבטים מבית מדרשו של ניקולס אינה לקטלגם ולדרגם באופן היררכי – למשל, המבט המתערב כבעל המשמעות והחשיבות האתית הגדולה ביותר והמבט הקליני-מקצועי כבעל החשיבות הפחותה ביותר – אלא להבחין באמצעותם בשינוי שחל מסרטים תיעודיים חשיפתיים ותצפיתיים, שמעלים טיעונים לגבי העולם ההיסטורי, ועד לסרטים אינטראקטיביים ורפלקסיביים, שמעלים טיעונים לגבי האתיקה של הבמאי. מבטים אלו עוזרים לנו לענות, לדוגמה, על שאלות אתיות שעולות בצורות חדשות של פרקטיקות תיעודיות, שזנחו ערכים תיעודיים מסורתיים של אובייקטיביות ומרחק של הבמאי ממושאי הצילום, לטובת מעורבות גדולה יותר בחייהם של סובייקטים בהקשרים מיניים, גזעיים ופוסט-קולוניאליים.

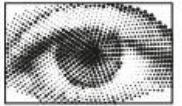
ניקולס בודק כיצד כל אחד מארבעת המודוסים התיעודיים המוקדמים שתיאר מעלה סוגיות אתיות ומדגים את טיעונו בעזרת מגוון של סרטים. המודוס החשיפתי מודגם באמצעות הכיסוי החדשותי של רשת הטלוויזיה הבריטית BBC לרעב באתיופיה. הכתבים מסגלים לעצמם מבט מקצועי-קליני, אינם חושפים את תגובתם אל מול המראות הקשים, ולרוב נעדרים מהפריים. נוכחותם של הכתבים קיימת רק במקרים שבהם יש צורך לאשר את האפרטוס החדשותי, והיא אינה מסמנת את תגובתם לסבלו של ה"אחר" המיוצג כקרובן חסר קול ואנונימי המעורר אמפתיה ומעודד מתן צדקה. הריחוק וחוסר המעורבות שנוקטים הכתבים בשם "אתיקה עיתונאית", מסמנים, על פי ניקולס, היעדר אחריות אתית. המודוס התצפיתי מודגם, בין השאר, באמצעות הסרט **חכמת רחוב** (מרטין בל, 1984) העוקב אחר שגרת היומיום של תשעה נערים ונערות חסרי בית החיים ברחובות סיאטל בארצות הברית. הסרט מייצר תחושה של אינטימיות וקרבה בין היוצר לסובייקטים, בין היתר באמצעות שימוש בתצלומי תקריב וקריינות בסגנון וידוי של השחקנים החברתיים, ומרמז על ההסכמה ההדדית שנקמה בין הבמאי למשתתפים. עם זאת, אופי ההסכמה והשלכותיה נותרים מעורפלים, הבמאי אינו נראה או נשמע בפריים, המשתתפים עדיין מוצגים כקרבתו, ולכן נוכחותו המוסרית ואחריותו של הבמאי הן חלקיות בלבד. בעייתיות אתית זו מודגשת במיוחד בסצנת הלוויה של אחד הנערים שהתאבד שנה לאחר צילומי הסרט, כאשר על רקע דימוי של ארון המתים שלו נשמע קול הקריינות של קצין המבחן של הנער המת. השימוש בקריינות – שהייתה מזהה עד כה בסרט עם הילדים בלבד – פוגע בהרגשת האינטימיות שהושגה עד כה. זאת ועוד; הבמאי מצלם את האירוע ממרחק רב, נמלט למבט מקצועי-קליני וקובע יחסים היררכיים בין המצלמה לסובייקט. לעומת זאת, סרטים המשתייכים למודוס האינטראקטיבי מבליטים את נוכחותו הפיזית וההיסטורית של היוצר באמצעות



אינטראקציה בין הסובייקטים למצלמה, לרוב דרך ראיונות, ומעלים באופן ישיר נושאים של אחריות אתית של הבמאי כלפי מושאי מבטו. כך, למשל, בסרטי תעודה כמו **מלון טרמינוס** (מרסל אופולס, 1988) או **שואה** (קלוד לנצמן, 1985), הבמאי לא רק מופיע בפריים ומציג את סגנון יחסי הגומלין שלו עם הסובייקט, אלא אף חושף את הדרכים שניקוט כדי להשיג מידע מהשחקן החברתי. לבסוף, סרטים תיעודיים המשתייכים למודוס הרפלקסיבי דנים באופן ביקורתי באחריות האתית של היוצר באמצעות חשיפה של עצם הנורמות והמוסכמות הקולנועיות התיעודיות, במיוחד אלו הנוגעות לנוכחותו ולסמכותו של הבמאי. כך, למשל, ראול ראיז בסרטו **על אירועים גדולים של אנשים פשוטים** – שבו התבקש הבמאי הצ'יליאני הגולה לסקר את הבחירות לנשיאות צרפת ב-1978 באזור מגוריו בפריז – מצלם את עצמו במהלך הפקת הסרט, מייצג את עצמו כשחקן חברתי, ובקול הקריינות שלו דן ומהרהר בשאלות של כוח, ייצוג וסמכות הכרוכים בתהליך העשייה התיעודי. דוגמה נוספת היא סרטו של ארול מוריס **הקו הכחול הדק** (1988) החוקר נרטיבים קונפליקטואליים של שני גברים שנכחו בעת ששטר מדאלאס נורה ונהרג. אחד הגברים, הטוען לחפותו, נמצא אשם ונידון לגזר דין מוות, בעיקר על סמך עדותו של העד השני. מוריס מסרב לתת פרשנות אחת לאירוע ומערער על סמכותו של היוצר לגלות מה באמת קרה באמצעות איסוף ראיות עובדתיות והיסטוריות. הוא משחזר את האירוע במספר גרסאות מסוגנות, לא כדי לחשוף את האמת, אלא דווקא כדי לערטל את תהליך הבנייה שלה, ובכך הוא מאתגר את הציפיות של הצופים בנוגע למוסכמות הייצוג התיעודיות. הסרט בונה את הרעיון כי צדק תלוי באישורן של אמיתות שחומקות מהכרעה ושלא ניתן להוכיח אותן באופן מוחלט.

## פנים אל פנים

מחקרו של ניקולס הדגיש את המרכזיות של השיח האתי בפרקטיקה ובתאוריה של הסרט התיעודי וגם סלל דרך לדיון אתי בקולנוע הבדיוני. אלא שניקולס (כמו סובצ'ק) משתמש במושג "אתיקה" במובנו הכללי, שעדיין קשור עם רעיונות מסורתיים של שיפוט מוסרי. בשנים האחרונות, בחנו מספר חוקרים את הקולנוע התיעודי לאור החשיבה האתית בפילוסופיה, בעיקר זו מזוהה עם ההוגה הצרפתי-יהודי עמנואל לוינס<sup>25</sup>. בספרו כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות, מגדיר לוינס אתיקה כקריאה לבחינת הספונטניות של ה"אני" לנוכח ה"אחר": "לערער זה על הספונטניות שלי על ידי הנכחות של הזולת נקרא אתיקה. הזרות של הזולת – אי-האפשרות לצמצמו לכלל אני, למחשבותי ולדברים שבבעלותי – מתממשת בדיוק כמו הטלת ספק בספונטניות שלי, כמו אתיקה"<sup>26</sup>. "המודעות ל"אחר", לשונות שאינה ניתנת להכלה במסגרת של כוליות ידועה מראש, מעוררת אחריות כלפיו, ולכן המפגש עמו הוא מפגש אֶתִי והוא תנאי מוקדם והכרחי לכינון של סובייקטיביות. בדומה לז'אק לאקאן, לוינס טוען כי היחסים עם ה"אחר" מכוננים את הקיום של ה"אני", אבל הוא מבין זאת לא במונחים פסיכואנליטיים, אלא במונחים אתיים של קרבה, הקרבה והאחריות כלפי הזולת. כך אפוא, המפגש והמחויבות כלפי האחרות קודם לשפה, לסובייקטיביות

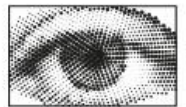


ולידע. עבור לוינס, ידע נתפס כטריטוריאלי, אגרסיבי ואף אלים. הוא מייצר האדרה עצמית ומשרת את האגו. הפילוסופיה המערבית, הוא טוען, ביטאה לעתים קרובות עמדה אלימה כלפי ה"אחר", הכילה אותו תחת הקטגוריות שלה, הפכה אותו לאובייקט של ידע וניכסה והדחיקה את שונותו. "לרוב הייתה הפילוסופיה המערבית אונטולוגיה: צמצום האחר לכלל הזהה"<sup>27</sup>, "הוא כותב. לוינס מבקש להיפרד מהיסטוריה זו ולהציב אתיקה – ולא אונטולוגיה – כ"פילוסופיה הראשונה" המדגישה אחריות וקרבה ביני לבין ה"אחר".

קרבה זאת נוצרת במפגש עם הפנים של ה"אחר". לוינס מתאר את הפנים כדרך שבה ה"אחר" מציג את עצמו – דרך החורגת "מאידיאת האחר שבתוכי"<sup>28</sup>. "לטענתו, ההתגלות של הפנים היא אתית משום שהיא מעמתת את ה"אני" עם המציאות הבלתי ניתנת להכלה ולצמצום של ה"אחר", שמטילה ספק בסמכותו ובריבונותו של ה"אני" עצמו. עבור לוינס, היחס בין ה"אני" ל"אחר" הוא יחס א-סימטרי, שכן ה"אני" מחויב ל"אחר" שאינו ניתן להטמעה. מחויבות זו מתגלה לי ("אני") במפגש עם הפנים – פנים-אל-פנים. באמצעות המונח "פנים – visage" – יכול לוינס לבטא את הדרך שבה ה"אחר" הופך את נוכחותו לגלויה וידועה עבורי מבלי לחלל את אחרותו על ידי הפנמתו לטוטליות נתונה מראש, או על ידי שחזור יחס סימטרי כלפיו. הפנים מבטאות את הקרבה של ה"אחר" ובה-בעת את נפרדותו ממני. יחס מעין זה לזולת של קרבה ונפרדות מכריח את ה"אני" להטיל ספק בעמדתו בעולם ובמקביל הוא מעורר בו אחריות אבסולוטית כלפי ה"אחר".

לוינס מתאר את הפנים כאופן שבו ה"אחר" מציג את עצמו, אולם המונח "פנים", הוא מוסיף, אינו מתייחס בלעדית לפנים האנושיות<sup>29</sup>, וגם אינו מרמז לדבר שאנו יכולים לראות<sup>30</sup>. למרות השימוש שלו באוצר מילים הקשור לראיה ("האתיקה היא 'אופטיקה'<sup>31</sup>", "הוא כותב), לוינס מערטל את הפנים ממשמעותן השגורה כתופעה בעולם הוויזואלי, כאובייקט של פרצפציה: "ניתן לומר כי הפנים אינן 'נראות'. הן מה שאינו יכול להפוך לתוכן, שהמחשבה שלך תאמץ; הן בלתי ניתנות להכלה, הן מובילות אותך למעבר"<sup>32</sup>. "הפנים, על פי לוינס, אינן מופיעות מולי, אלא הן מבטאות, מסמנות ופונות אלי, מצוות עלי מעמדה שנמצאת מעבר לשדה הוויזואלי של התפיסה. ככאלה, הן נחשפות בפני ללא תיווך של כל דימוי שהוא. במילים אחרות, הפנים אינן יכולות להיתפש ולהילכד על ידי ייצוג אשר יצמצם אותן לחוסר תנועה, ינכס את אחרותן וישתיק את פנייתן אלי. הפנים של ה"אחר" קוראות לקבלת אחריות, אבל מסרבות להיות מובנות או מוכלות במערכת ויזואלית טוטלית המתעלמת מקיומם של הבדלים ובכך מכחידה את ה"אחר".

הפילוסופיה האתית של לוינס מציבה מספר שאלות ביחס לקולנוע. אם, על פי לוינס, פניו של ה"אחר" חומקות מייצוג, כיצד יכול מדיום ויזואלי כמו הקולנוע לחשוף אותן או לקרוא לנו לשאת באחריות? האם ניתן לחשוב על דרכים שבהן הקולנוע יכול לחשוף אותנו לפנים אלה מבלי להשחיתן ומבלי לצמצם אותן לאובייקט של פרספציה? האם הקולנוע, שמתווך ומתמרן באמצעות המצלמה את מבטם של הצופים, יכול

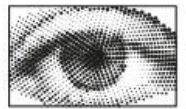


להתחרות במידיות ובספונטניות שבמפגש "פנים אל פנים"? כיצד המבנה הא-סימטרי של המפגש הל'ינסי בו ה"אחר" קורא ל"אני" לבחון את עצמו ולפקפק בעצמו, מגדיר מחדש את יחסי הצפייה בקולנוע, כניסוח בתאוריות הקולנועיות של האפרטוס הקולנועי, שבהן מוצב הצופה בעמדה של שליטה על האובייקט הנצפה? זאת ועוד; השהות שבין זמן הצילום לזמן הצפייה, הנוכחות המדומיינת של הסובייקט על המסך והאפשרות לשכפול דימויים – כל אלה הופכים את הקולנוע, לכאורה, לבלתי מסוגל לשחזר את המפגש הבלתי צפוי והייחודי עם ה"אחר" שממנו, ממפגש זה, נגזרת האתיקה של ל'ינסי.

האתיקה הל'ינסית מציבה אתגר מיוחד בפני הקולנוע התיעודי בגלל יחסה המיוחד של פרקטיקה אסתטית זו אל ידע ואל אמת. חוקר הקולנוע מייקל רנוב גורס כי באופן מסורתי, הקולנוע התיעודי – למשל סרטים המשתייכים למודוסים החשיפתיים או התצפיתיים – ניכס באלימות את ה"אחר" במסע החיפוש הטוטלי שלו אחר ידע. בספרו *The Subject of Documentary*, מציע רנוב קריאה ל'ינסית של הקולנוע התיעודי, שמביאה אל קידמת הדיון סוגיות אתיות ולא אונטולוגיות שבהן עסק עד כה המחקר של הסרט התיעודי<sup>33</sup>. בעקבות ניקולס, טוען רנוב שמודוסים תיעודיים אינטראקטיביים, רפלקסיביים ופרפורמטיביים יכולים באופן פוטנציאלי להתנגד לניכוסו של ה"אחר". זאת, באמצעות אסטרטגיות שמבליטות את אופייה החלקי של האמת, שחושפות את מגבלות הידע, שמותירות מרחבים של אי-ודאות וסתירות בתוך הטקסט, שעושות שימוש במשתתפים שלא נענים לציפיותיהם של הבמאי או של הצופים. בסרטים המזוהים עם מודוסים אלה, הצופה יכול להבין ביתר קלות את הנסיבות והתנאים הפורמליים והאידיאולוגיים, שבמסגרתם מתנהלת ההפקה התיעודית. עם זאת, גורס רנוב, אפילו סרטים מעין אלו נותרים בסופו של דבר יצירות קונפסטואליות של הבמאי, וככאלה לא סביר שיקיימו את ההקשבה והקבלה של ה"אחר" הדרושים למפגש הל'ינסי.

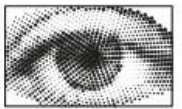
רנוב תוהה האם פעילות קולנועית תיעודית כלשהי יכולה לחמוק מגורל זה, ולשם כך הוא נדרש להגדרתו של מרטין בובר את המושג "מפגש". על פי בובר, מפגש מתקיים ב"מרחב שבין-לבין". מפגש זה "מושרש בפנייתה של ישות אחת לאחרת כאחרת [...] כדי לתקשר במרחב המשותף להן אבל שחורגת מעבר למרחב הייחודי של כל אחת מהן"<sup>34</sup>. רק בנסיבות כאלו מתאפשרת "שיחה אמיתית" שהיא, על פי בובר, אינה מתוכננת מראש אלא ספונטנית ושבה הדוברים משוחחים ישירות זה עם זה, מגיבים לתשובות בלתי צפויות ומייצרים ממד שנדמה כנגיש רק להם.

נדמה כי המפגש הספונטני, הבלתי מתוכנן, שבובר מתאר, המתנהל בזמן-אמת, אינו יכול להתקיים בסרט התיעודי משום שהקולנוע כפוף לתנאים של שעתוק וקומודיפיקציה. יתרה מכך, המרחב של ה"בין-לבין" חייב להימצא בממד שנגיש רק לשני הנפגשים ואינו נגיש לאחרים (הבמאי, הצופים). למרות מגבלות אלו, מנסה רנוב לבחון עד כמה פרקטיקות תיעודיות מסוימות שואפות או מצליחות להתקרב אל מפגש אתי. כך, למשל, הוא דן בפרויקט *L.A. Link* שבמסגרתו חמישה בני נוער מרקעים מעמדיים וגזעיים שונים דיברו



זה עם זה באמצעות טכנולוגיית מחשב ושיחות וידאו. הטכנולוגיה אפשרה למשתתפים לדבר אחד עם השני בזמן אמת, כאשר כל משתתף יכול היה לראות על המסך את הדימוי שלו-עצמו ואת הדימוי של זולתו. הפיכת המסך לשילוב סימולטני של חלון ומראָה – האפשרות לייצר דימויים סימולטניים של ה"אני" וה"אחר", קרובות באמצעות שילוב של תמונה על גבי תמונה – אפשר לשחקנים החברתיים לראות את עצמם בדיוק כפי שהם נראים "אחר" ולהפך, וכך גם להכיר את עצמם, וזה את זה בזמן הווה, להיפתח למפגש, לחשוף את עצמם ולהקשיב לזולתם. דוגמה נוספת שרנב נותן למפגש פנים-אל-פנים לוינסקי היא סרטו התיעודי של אברהם רווט **הכול בשבילך**, (1989) שבו ניסה הבמאי לקיים דיאלוג עם אביו, ניצול אושוויץ, שאיבד את אשתו הראשונה ושני ילדיו בשואה. הסרט – שצולם לאורך 15 שנים והושלם לאחר מות האב – איננו מקור ידע על חוויותיו של הבמאי, אלא משמש כלי להרהור והתבוננות פנימית של היוצר על יחסי אב-בן ועל היסטוריה פצועה ובלתי נגישה שלא ניתן לדבר עליה. הבמאי אומר בקול קריינות שהוא יכול להבין, שאינו מבין כלל, שהוא אינו יכול לדעת, ושהוא סוף-סוף זוכר – זוכר את שתיקתו של אביו. מילים אלו מכוונות אל האב שנמצא מעבר להישג ידן של המילים. זוהי קריינות מעורפלת שאינה מהווה בסיס לידיע, אלא שמבקשת להקשיב לדממה שמעבר לייצוג. הבן מציע עצמו כעד לשתיקה זו, מחליף את האב, מנסה לייצר קרבה, קורא לתקשורת עם ה"אחר" הממומשת באמצעות פתיחות ופסיביות, מצב שבו ה"אני" אחראי על הזולת. רנב רואה בסרט ביטוי לאתיקה של לוינסקי הקובעת כי היעדר האדישות וכן האכפתיות כלפי ה"אחר" הם תנאי מוקדם לכינון סובייקטיביות – רעיון שמתגלה כבר בשמו של הסרט, הכול בשבילך, המציג את הקיום של ה"אני" כמותנה בהתבטלות אל מול ה"אחר".

רנב מזכיר לנו כי הרעיונות של בובר, ובעיקר רעיונותיו של לוינסקי, על אודות מפגש ודיאלוג אתיים אינם יכולים להתגשם במלואם בקולנוע. מפגש זה הוא יעד שהקולנוע יכול כל הזמן לשאוף להתקרב אליו, אבל לעולם לא יגיע אליו. ועוד כותב רנב: "בהינתן התנאים של תפיסה ושעתוק השולטים במדיה הלא-עלילתית, נוכל להניח כי אף פרקטיקה תיעודית אינה יכולה לעמוד בסטנדרטים האתיים של המפגש ולדמות אופן של מחשבה טוב יותר מידע"<sup>35</sup>. "האתגר שמציב לנו לוינסקי בנוגע ליחסו ל"אחר", ואפילו העיונות שלו כלפי הראיה והדימוי, מעוררים אותנו לחשוב ולהביט באופן שונה על המסך ולתור אחר סדקים בין הדימויים אשר דרכם מסתננת אחרות. הסרטים עצמם יכולים בתורם לשנות את הקריאה שלנו את לוינסקי, ואפילו לבקר את התפיסה של לוינסקי אודות המבט כמנגנון דיכוי, באמצעות ייצור אופציות ויזואליות של התבוננות שאינן מבטלות את ה"אחר" לטובת האדרת ה"אני" ושמיירות את הנראה באותה מידה שהן מאירות את הבלתי נראה. כפי שמדגימים חיבוריהם של מספר תאורטיקנים של הקולנוע – כולל המאמרים המתפרסמים בחוברת זו – נודעת חשיבות רבה לבחינת הפוטנציאל של הקולנוע התיעודי והבדיוני לכוון מרחב אתי, שבו מעורבים היוצר והצופה גם יחד. אתיקה היא בהכרח ההקשר שבתוכו מתקיימים כל סוגי העשייה הקולנועית משום שהיצירה וההתקבלות של סרטים מערבות תמיד תשוקה ואחריות הן של הבמאי והן של הקהל.



החוג לקולנוע וטלוויזיה, אוניברסיטת תל אביב

<sup>1</sup> על מחקרים בנושא אתיקה וקולנוע ראו, למשל:

Michele Aaron, "Ethics and Spectatorship: Response, Responsibility and the Moving Image", *Spectatorship: The Power of Looking On*, London and New York: Wallflower Press, 2007, pp. 87-123; Libby Saxton, *Haunted Images: Film, Ethnicity, Testimony and the Holocaust*, London and New York: Wallflower Press, 2008; Lisa Downing and Libby Saxton (eds.), *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*, London and New York: Routledge, 2010; Sam B. Girgus, *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics and the Feminine*, New York: Columbia University Press, 2010; Ward E. Jones and Samantha Vice (eds.), *Ethics at the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2011; Boaz Hagin, Sandra Meiri, Raz Yosef and Anat Zanger (eds.), *Just Images: Ethics and the Cinematic*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011

<sup>2</sup> Marjorie B. Garber, Beatrice Hanssen and Rebecca L. Walkowitz (eds.), *The Turn to Ethics*, London and New York: Routledge, 2000, p. viii

<sup>3</sup> Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects and Basic Cinematographic Apparatus", Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, pp. 286-298

<sup>4</sup> Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (trans.), Bloomington: Indiana University Press, 1982

<sup>5</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film* New York: Oxford University Press, [1975] 2000, pp. 34-47

6ראו, למשל,

Calvin Pryluck, "Ultimately We are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming", *Journal Of University Film Association* 28:1 (1976), pp. 21-29.

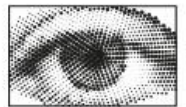
<sup>7</sup> Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation and Documentary", *Quarterly Review of Film Studies* 9:4 (fall 1984), pp. 283-300.

הציטוטים מעבודתה של סובצ'ק לקוחים מגרסה חדשה של המאמר שהתפרסמה בספרה,

Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley and London: University of California Press, 2004, pp. 226-257.

<sup>8</sup> שם, עמ' 232, 255.





<sup>9</sup> שם, עמ' 244.

<sup>10</sup> שם.

<sup>11</sup> Vivian Sobchack, "The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness", *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley and London: University of California Press, 2004, pp. 258-285.

<sup>12</sup> Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

<sup>13</sup> Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology, Volume 1*, Berkeley: University of California Press, 1976; Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods: An Anthology, Volume 2*, Berkeley: University of California Press, 1985.

<sup>14</sup> לדיון מצוין בקולנוע התיעודי החדש ראו מאמרה של לינדה ויליאמס,

Linda Williams, "Mirrors without Memories: Truth, History and the New Documentary", *Film Quarterly* 46:3 (spring 1993), pp. 9-21.

<sup>15</sup> בנושא זה ראו, למשל,

Diane Waldman and Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary*, Minneapolis: Minnesota University Press, 1999.

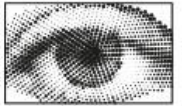
<sup>16</sup> ראו הערה 12 לעיל, עמ' 65.

<sup>17</sup> שם, עמ' 34.

<sup>18</sup> Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994, pp. 92-106.

<sup>19</sup> לטיפולוגיה התיעודית שהציע ניקולס בספריו הייתה השפעה רבה על מחקר הקולנוע התיעודי, לרבות הישראלי. ראו, למשל, מירב אלוש-לברון, על סף המזרח: שאלה של זהות בסרטי דור שני-שלישי 1990-2007, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר-אילן, תשס"ח; שמוליק דובדבני, גוף ראשון, מצלמה: קולנוע תיעודי אישי בישראל, ירושלים: כתר, 2005.

<sup>20</sup> בספרו, *Introduction to Documentary* שמהדורתו הראשונה יצאה לאור ב-2001, הוסיף ניקולס מודוס תיעודי שישי – מודוס פואטי – (poetic mode) שמופיע כרונולוגית ראשון ברשימת המודוסים. סגנון זה, שמקושר בעיקר עם רעיונות מודרניסטיים של שנות העשרים של המאה ה-20, היה תגובת-נגד מבחינה תוכנית וצורנית לקולנוע הנרטיבי המוקדם וביקש להתרחק מייצוג אנשים או מציאות "אובייקטיבית" כדי לחשוף "אמת" פנימית באמצעות מניפולציות פואטיות. לסרטים במודוס הפואטי צורה פרגמנטרית, סובייקטיבית, אימפרסיוניסטית, מופשטת ולירית. הם מתריסים כנגד עריכה המשכית של יחסי סיבה-תוצאה ותחת זאת מארגנים דימויים מהעולם ההיסטורי באמצעות מקצבים טמפורליים ועריכה אסוציאטיבית של המרחב והזמן. מודוס זה קרוב לקולנוע ניסיוני, אישי ואוונגרדי. בספרו זה גם שינה



ניקולס את שמו של המודוס האינטראקטיבי, שמשם ואילך הוא מכונה "מודוס משתתף (participatory mode)".

Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, [2001] 2010, pp. 162-166.

<sup>21</sup> Stella Bruzzi, *New Documentary*, London and New York: Routledge, 2006, p. 185.

<sup>22</sup> ביל ניקולס, "אקסיגורפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי", מכאן י"ג, עמ' 184.

<sup>23</sup> שם, עמ' 182-183.

<sup>24</sup> לביקורת והרחבה על מערך המבטים האתיים של סובצ'ק וניקולס, ראו:

Linda Williams, "The Ethics of Intervention: Dennis O'Rourke's *The Good Woman of Bangkok*", Jane Gaines and Michel Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, pp. 176-189.

<sup>25</sup> ראו, למשל,

Libby Saxton, "Fragile Faces: Levinas and Lanzmann", *Film-Philosophy* 11:2 (2007), pp.

1-14; Sarah Cooper, "Looking Back, Looking Onwards: Selflessness, Ethics, and French Documentary", *Studies in French Cinema* 10:1 (2010), pp. 57-68.

<sup>26</sup> עמנואל לוינס, כוליות ואינסופי: מסה על החיצוניות, רמה איילון (מתרגמת), ירושלים: מאגנס, 2010, עמ' 24.

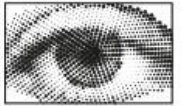
<sup>27</sup> שם.

<sup>28</sup> שם, עמ' 31 (הדגשה במקור).

<sup>29</sup> Emmanuel Levinas, "Peace and Proximity", Robert Beransconi, Simon Critchley and Adrian T. Peperzal (eds.), *Emmanuel Levinas: Basic Philosophical Writings*, Peter Atterton and Simon Critchley (trans.), Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996, p. 167.

<sup>30</sup> העיונות של לוינס כלפי הדימוי מבוססת על פרשנותו לדיבר השני – האיסור היהודי על הייצוג: "לא תעשה לך כל פסל וכל תמונה". לוינס מזהיר שהאיסור נוגע לדימויים מסוימים ואינו צריך להיות מופקע מהקשרו המקראי והתלמודי. אולם, למרות זאת, הוא שואל אם האיסור צריך להיות מובן אך רק במסגרת השיח המוגבל והדכאני של החוק הדתי. לטענתו, הציווי היהודי העתיק מעורר אותנו לקבל אחריות על ה"אחר" משום שהוא מכיר בקרבה שלנו לזולת, אבל אינו מצמצם את ה"אחר" לאובייקט של פרספציה וכך אינו מפעיל כוח ומנכס את ייחודיותו ואחרותו. ראו:

Emmanuel Levinas, "The Prohibition against Representation and 'The Rights of Man'", *Alterity and Transcendence*, Michael B. Smith (trans.), New York: Columbia University Press, 1999, pp. 121-130.



<sup>31</sup>ראו הערה 25 לעיל, עמ' 9. על הקשר בין האתי והאופטי בהגותו של לוינס ראו חגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 35-48.

<sup>32</sup> Emmanuel Levinas, *Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*, Richard A. Cohen (ed.), Pittsburgh: Duquesne University Press, 1985, pp. 86-87.

<sup>33</sup> Michael Renov, *The Subject of Documentary*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2004, pp. 148-158, 159-170.

<sup>34</sup>מצוטט אצל רנוב, שם, עמ' 153.

<sup>35</sup>שם, עמ' 157.