

דצמבר 2017

אֶקוֹלִנּוּעַ בְּקוֹלִנּוּעַ: עַל הַשִּׁמּוּשׁ בְּחוֹמְרִים אֶקוֹלִנּוּעִיִּים בְּסֵרִים תִּיעוּדִיִּים

יהודה ויטלזון¹

קולנוע אֶקוֹלִנּוּעִי

הסרט התיעודי **איימי** (Amy, Asif Kapadia, 2015) העוסק בסיפור חייה הטראגי של הזמרת איימי ויינהאוס, מפתיע בריבוי החומרים האֶקוֹלִנּוּעִיִּים שבו. הוא רצוף קטעי וידאו ביתיים-משפחתיים, צילומי פפראצי, צילומי מעריצים של הכוכבת וכמובן צילומים עצמיים של איימי ויינהאוס. כל אלה מרכיבים סרט שעוקב אחר הגיבורה מימי ילדותה, ומלווה אותה ברגעים אותנטיים ולא צפויים עד לסוף המר של חייה. כך, חומרים אֶקוֹלִנּוּעִיִּים אלה מרכיבים למעשה את רובו של הסרט, ולא צולמו על ידי הצוות של הבמאי אסיף קפדיה.

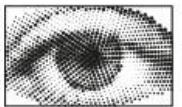
מהם "חומרים אֶקוֹלִנּוּעִיִּים"? במאמר זה אבקש להגדירם כחומרים שאינם אמורים לקחת חלק במרחב החזותי הציבורי של הקולנוע, או ככאלה שלא נועדו עבור המסך – הגדול או הקטן – אלא עבור שימושים אחרים, פרטיים או ביטחוניים, וצולמו למטרות שאינן קולנועיות, כמו צילומי מצלמות אבטחה או צילומים שצולמו באופן עצמי-חובבני (סרטים ביתיים למשל).² עם זאת, לאור נסיבות שונות, אלה הפכו להיות חומרי גלם מרכזיים בסרט התיעודי.

¹ יהודה ויטלזון, דוקטורנט במחלקה לאמנות יהודית באוניברסיטת בר-אילן ומדריך ארצי להוראת תקשורת והפקות קולנוע בחינוך הממלכתי-דתי.

² הגדרתי שונה מזו של חוקר הקולנוע ויליאם בראון, שעשה שימוש במושג א-קולנוע (Non-cinema), אך הוא מתייחס למהותם של הסרטים שנוצרים בעידן הדיגיטלי ולא לסוג החומרים ולהבדלים ביניהם. כלומר מבחינתו גם חומרים שמצולמים למטרתו של סרט כלשהו אך הם אינם איכותיים ומוקפדים, מוגדרים Non-cinema. ראו:

Brown.W. *What is non-cinema?*. Edinburgh University Press Blog, 2016

<https://eupublishingblog.com/2016/02/24/what-is-non-cinema/>



את סרטי הסוגה (ז'אנר) הא־קולנועית אני מבקש להגדיר ככאלה שבהם החומר הא־קולנועי מרכיב את רובו של הסרט, או שההתייחסות אל חומר זה היא העניין המרכזי של הסרט. זאת להבדיל מסרטים תיעודיים שעושים שימוש מינורי ולא משמעותי בחומר מצולם שלא נועד מלכתחילה לסרט, וכאלה יש כמובן רבים.

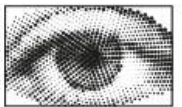
חשוב להצוץ חיץ ברור בין הגדרת הסוגה לבין סרטים ביתיים שצולמו מלכתחילה לקראת יצירה תיעודית. כך למשל סרטי **היומן, 1973–1982** של דוד פרלוב, שהתבססו אמנם על צילומים ביתיים, אבל בכוונת מכון של קולנוען מודע ומקצועי. בסרטים ביתיים אלו היוצר אמנם מבקש לייצר אווירה חובבנית ולמצוא רגעים אותנטיים ואישיים, אך בתודעתו הוא מודע לכך שכל מה שמצטלם עתיד להיות מוקרן על מסך הקולנוע, ולכן חומרים אלו אינם א־קולנועיים, אלא חומרי קולנוע בעלי אסתטיקה של צילום ביתי וחובבני.

חוקרי הקולנוע מארשה אורגרון ודווין אורגרון³ מציינים את שלושת הסרטים **לעזאזל** (Tarnation, Jonathan Caouette, 2003), **לתפוס את הפרידמנים** (Capturing the Friedmans, Andrew Jarecki, 2003) ו**גריזלי מן** (Grizzly Man, Werner Herzog, 2005), כחלוצים של הסגנון הקולנועי, שמנצל את מדיום הצילום הביתי לטובת הקולנוע התיעודי.⁴ לטענתם, החל מ-1990 תופעת הצילום הביתי הולכת ומתעצמת בעולם המערבי, ואט אט נותנת את אותותיה בקולנוע התיעודי של המאה ה-21.

בעקבות הדוגמאות שאורגרון ואורגרון מציעים, ומתוך ניסיון לקבוע גבולות גזרה לסוגה הא־קולנועית, אציג את הסרט **לתפוס את הפרידמנים** (2003) כסרט שמייצג את ראשית הסוגה הא־קולנועית. בסרט זה מוצגים חיי המשפחה והלכי הרוח של בני משפחת פרידמן לאורך המשפט המתקשר שבו הואשמו ארנולד

³Orgeron, M. Orgeron, D. "Familial Pursuits, Editorial Acts: Documentaries after the Age of Home Video." *The Velvet Light Trap* - Number 59, Fall 2008, pp. 47-62

⁴ על פי הגדרת הסרט התיעודי הא־קולנועי שהבאתי כאן, יש להבדיל בין לעזאזל וגריזלי מן, לבין לתפוס את הפרידמנים, שכן שני הראשונים צולמו מתוך כוונה ליצור מהם יצירה קולנועית או טלוויזיונית כלשהי, לעומת לתפוס את הפרידמנים, כמו גם חלקים נרחבים מהסרט איימי, למשל, שמורכבים מחומרים שכוונת יוצריהם הייתה לתעד את עצמם מסיבות אישיות-משפחתיות.



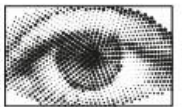
וג'סי פרידמן – אבי המשפחה ואחד מבניו – בביצוע עבירות מין חמורות בקטינים. הסרט מורכב בעיקר מקטעי צילומי וידאו משפחתיים שנשמרו (צילום וידאו היה תחביב של חלק מבני המשפחה) עוד משנות השבעים ולאורך תקופות מעצרים ומשפטם של האב והבן, שנפתח ב-1987. הסרט הוא בבחינת נקודת ציון חשובה, מכיוון שהוא מתבסס ברובו על חומרים מצולמים שאין בכוחו של אף במאי לשחזר. העובדה כי אחד הבנים הוא זה שתיעד את הרגעים, בלא כל מחשבה על הפקת סרט, אפשרה למושאי הסרט להיות פתוחים, כנים ואמיצים נוכח המצלמה, ולומר את האמת שלהם מבלי להתייחס להשלכות משפטיות או מוסריות שעלולות להיות לדבריהם.

סוגת הקולנוע התיעודי הא-קולנועי מצויה בתהליך התחזקות בשנים האחרונות, וסיבות שונות לכך. ראשית, פיתוח מכשירי טלפון חכם; אפשר להגדיר את שנת 2007 כנקודת המפנה, שבה יצא לשוק המסחרי מכשיר האייפון הראשון של חברת אפל. במכשירים החכמים מותקנות לרוב מצלמות וידאו באיכות סבירה עד גבוהה. נוחות וקלות הצילום הביאו לכך שאנשים רבים בעולם מצוידים לאורך כל שעות היום במצלמה (ברחוב, במקום העבודה ואפילו בחדר השינה). כך, לפחות בעולם המערבי, הגענו למצב שבו כמעט כל אדם שנתקל בהתרחשות בעלת עניין לא שגרתית, יכול לתעד אותה במהירות וברמת צילום סבירה.

סיבה אפשרית נוספת היא הצבת מצלמות אבטחה רבות במרחבים ציבוריים. תיעוד ציבורי זה התחיל להיות נפוץ בעולם המערבי בשנות השבעים,⁵ והתעצם במידה רבה במאה העשרים ואחת, הן בעקבות הוזלת עלויות של טכנולוגיית מצלמות האבטחה, והן בעקבות פיגועי טרור רבים בעולם המערבי.

עם הזמן התחילה להיווצר סוגה חדשה של סרטים שעניינם המרכזי הוא החומרים הא-קולנועיים עצמם. דוגמה מובהקת לכך היא הסרט **טרור בקניון** (Terror at the Mall, Dan Reed, 2014), שמנצל את העובדה שמתקפת הטרור שהתרחשה ב-21 בספטמבר של שנת 2001 בניירובי תועדה ביותר ממאה מצלמות אבטחה, וסיפקה רגעים קולנועיים מחרידים ומרגשים.

⁵Lyon, D. "Surveillance, power and everyday life." *Emerging Digital Spaces in Contemporary Society*. Palgrave Macmillan UK, 2010. 107-120.

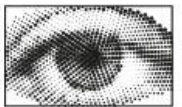


סרט ישראלי שמזכיר את סגנונו של **טרור בקניון**, הוא **מוות בבאר שבע** של אסף סודרי וטלי שמש (2016). סרט זה מתאר את רגעי האימה של פיגוע שהתרחש בתחנה המרכזית בבאר שבע ב-18 באוקטובר 2015, תוך שהוא מתמקד בליניץ' שבוצע בהבטום זרהום, פליט אריתראי חף מפשע שנקלע לזירת הפיגוע, והמונים חשדו כי הוא המחבל וکیلו בו את זעמם.



רגעי האימה של הפיגוע שהתרחש בתחנה המרכזית בבאר שבע, מתוך הסרט מוות בבאר שבע

מוות בבאר שבע הוא דוגמה מובהקת לסוגה הא־קולנועית משום שהוא משלב צילומים ממצלמות אבטחה לצד צילומי טלפונים חכמים של עוברי אורח – שני סגנונות צילום נפוצים למדי בקולנוע הא־קולנועי. בשני הסרטים ישנו תיעוד של רגעים מעוררי אימה. ההבדל הוא שבעוד שב**טרור בקניון** התיעוד הוא של מעשה טרור, ב**מוות בבאר שבע** מתועד לניץ' שהתבצע כתוצאה מבהלת אזרחים אחרי מעשה טרור. זה אינו עוד תיעוד מצמרר של רגעי אימה בלבד, אלא מבחן מוסרי של אזרחים שנקלעו לסיטואציה קשה לשיפוט, כאשר משתתפי הליניץ' היו משוכנעים כי זרהום הוא המחבל שביצע את פיגוע הירי בתחנה המרכזית.



הקושי בהגדרת הסוגה הא־קולנועית

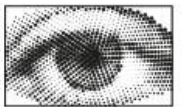
אם הגדרנו את סרטי הסוגה ככאלה העושים שימוש נרחב בחומרים שמלכתחילה לא צולמו לטובת יצירה קולנועית, נבחין כי ישנם סרטים שנתקשה לעמוד על הגדרתם המדויקת, והם נותרים כמקרי בוחן גבוליים.

כך למשל הסרט **9/11** (James Hanlon, Jules Naudet and Gédéon Naudet, 2002), המתאר צוות צילום שתכנן לצלם סרט על כבאי ביום עבודה שגרתו, אך לאור הפיגועים הקשים נקלע הצוות לאירועי הטרור במרכז הסחר העולמי. לצוות הצילום הייתה אמנם כוונה קולנועית, אך האירועים שיבשו את התכנון המקורי ונוצר סרט אחר לחלוטין, המתעד מקרוב את מה שהתרחש באותו יום היסטורי במרכז הסחר העולמי. האם ידעו אנשי הצוות הקולנועי כי לבסוף תיווצר יצירה קולנועית מהחומרים הללו? האם ניתן להתייחס לחומרים של צוות צילום מיומן ומקצועי כאל חומרים א־קולנועיים? שאלות אלו ועוד נותרות פתוחות, והן ממחישות היטב את הקושי שבהגדרת הסוגה.

גם סרטו של רידלי סקוט, **החיים ביום אחד** (Life in a Day, Ridley Scott, 2011) המציג קטעי וידאו שצולמו על ידי עשרות אלפי גולשים, והם ערוכים לכדי יצירה תיעודית אוונגרדית, הוא מקרה בוחן מעניין. בסרט זה, הגולשים עצמם היו מודעים לכך שחלקים מהתיעוד שלהם יופיעו ביצירה קולנועית, ולכן, על אף ייחודיותו הסגנונית, גם הוא אינו עונה במדויק להגדרה של סרטים המורכבים ברובם משימוש בחומרים א־קולנועיים. אולם, הסרט מורכב מחומרים של מתעדים שמרביתם חסרי הכשרה קולנועית, ואשר אינם מודעים למה שהבמאי ירקח מצילומיהם, ובכך יש דווקא חיזוק לשיוכו לסוגת הסרט התיעודי הא־קולנועי.

מקרה בוחן נוסף הוא סרטה של הבמאית שירלי ברקוביץ', **שקרים בארון** (2012), שבו גיבור הסרט, אבי, מחליט לערוך ניתוחים לשינוי מין בלא ידיעת משפחתו. בסרט אבי מתעד את עצמו מתחילת המסע, אבל לדעת הבמאית וחוקרת הקולנוע איילת בכר במאמרה על הסרט, זה איננו תיעוד "למגירה" או לשימוש ברשתות החברתיות, אלא חומרים לסרט תיעודי עתידי.⁶ על פי הגדרת הסוגה התיעודית

⁶ בכר, א. "תיעוד עצמי בעידן הסלפי: מרחב אתי חדש". תקריב כתב עת לקולנוע דוקומנטרי, גיליון מס' 10, 2015.



הא־קולנועית שהצגתי, סרטה של ברקוביץ' אינו עונה על ההגדרה, וזאת על אף ריבוי הקטעים התיעודיים-עצמיים, שכן מלכתחילה התכוון גיבור הסרט ליצור תיעוד של מסעו לשינוי מין. עם זאת, אילולא הייתה במאית נרתמת למלאכת הבימוי ולגיבוש החומרים הביתיים לכדי יצירה קולנועית, חומרים אלה היו נותרים בגדר חומרים אישיים חובבניים.

מקרי בוחן אלה ועוד צצים כל העת, ומעמידים אתגר לתיאורטיקנים בנסותם להתמודד עם הגבולות המטושטשים של הסוגות התיעודיות. במאמר זה, כאמור, אתייחס לסרטים שעושים שימוש בחומרים שלא צולמו לכתחילה לקראת סרט מסוים, כגון צילומים ממצלמות אבטחה, צילומים שצילמו עוברי אורח וכדומה.

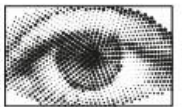
מאפייני הסוגה המתהווה

מתוך עיון בסרטים שעושים שימוש נרחב בחומרים א־קולנועיים, והתמקדות בסרטים שמהווים דוגמאות מובהקות לסוגה – **לתפוס את הפרידמנים, טרור בקניון, איימי ומוות בבאר שבע**, אבקש להצביע על כמה מאפיינים של הסוגה המתהווה. כמובן שעליי להיות זהיר בסימנים שאתן בסוגה זו, משום שהיא בהחלט נמצאת בתחילת דרכה.

1. נדמה שמה שהביא להתרחבות הסוגה בעשור האחרון הוא מהפכת הטלפון החכם והקלות שבה ניתן לתעד את הסביבה מאז המצאתו. בעקבות מהפכה זו חיינו הפכו כה "מצולמים", עד שההשפעה האמנותית האפשרית על הקולנוע התיעודי הפכה מובנת מאליה. נדמה כי תחקירנים תיעודיים מבינים כיום שבכיסו של כל אדם מצוי ארכיון צילומים אותנטי ובעל ערך מוסף לסרט המתהווה.⁷

מהפכה זו הובילה גם לאותה "סלחנות" של הצופים כלפי איכות החומרים שמוגשים להם בסוגה הא־קולנועית. סלחנות זו נובעת אולי מההרגל של הצופה המערבי הממוצע, לצפות בסרטונים חובבניים רבים שנשלחים אליו או מצולמים על ידו במכשיר הטלפון החכם. בנוסף, סביר להניח

⁷ מצלמת הפילם הביתית סופר 8 של חברת קודאק הושקה בשנת 1965 ומצלמת הוידאו הביתית נכנסה לשימוש כבר ב-1975 אבל אלה היו בשימוש רק בקרב אוכלוסיות מערביות מבוססות יחסית. זאת בניגוד לטלפון החכם שכבר לאחר השקתו החל להיות נפוץ בקרב ציבור הרחב.



כי הסלחנות נובעת גם מההבנה שעוצמתם האותנטית של חומרים א־קולנועיים עולה בחשיבותה על הרצון לצפות בחומרים בעלי איכות צילום גבוהה.⁸



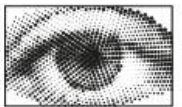
העדפת העוצמה האותנטית על פני איכות הצילום הגבוהה, מתוך הסרט איימי (2015)

זאת ועוד, גם צילומים ממצלמות אבטחה הם בעלי איכות ירודה ביותר, ואינה מתחשבת כלל בצורכי הפריים הקולנועי. אף שצילומים אלה נחשבים גם הם לא נוחים לשידור, בסרטים כמו **טרור בקניון ומוות בבאר שבע** הצופה מתבונן בהם דקות ארוכות. כאן ניכרת אותה תופעה של "סלחנות" מצד הצופה, המעדיף את החומר האותנטי והישיר על פני שחזורים או עדויות בלבד.

2. מרבית הסרטים הללו אינם עשויים אך ורק מחומרים א־קולנועיים, ובסופו של דבר, בשביל שהסיפור יהיה קומוניקטיבי וקוהרנטי הבמאי נאלץ לקיים ראיונות ולעתים אף להוסיף קריינות וחומרים סמי־מבוימים, כדי לתקשר את החומרים לצופה.⁹ ניתן לשער כי הסיבה למאפיין זה נעוצה בהבדל שבין סוגת תוכניות הריאליטי לבין הקולנוע התיעודי, שכן בשעה שהריאליטי מבקש ללכוד סיטואציות סנסציוניות שונות (שנוצרו מתוך מניפולציות של הפורמט), הקולנוע

⁸ ראו הרחבה בנושא: Baron, Jaimie, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, 2014.

⁹ יש להיזהר מאמירה גורפת משום שלאחרונה נוצרים יותר ויותר סרטים שעושים שימוש אך ורק מחומרים א־קולנועיים. כך למשל מחנה משותף (אודי ניר, שגיא בורנשטיין, 2016), בחדר שלי (איילת אלבנדה, 2017) - סרטים שהופקו כולם מחומרים שהועלו ליוטיוב. אך גם בהתחשב בסרטים אלה, עדיין ניתן לומר כי הרוב המוחלט של הסרטים הא־קולנועיים נמנע מאסתטיקה זו.



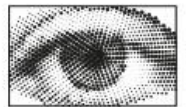
התיעודי מבקש בדרך כלל לספר סיפור או לתאר תהליך, ואת המטרה הזאת קשה מאוד להשיג מעריכה של קטעים א־קולנועיים בלבד, אפילו אם ישנם חומרים רבים. מדוע – מעבר לקשר עם הצופים – עדיין לא נוצרו סרטים שכל כולם א־קולנועיים, מהדקה הראשונה ועד אות הסיום? אפשר לשער שאחראי לזה גם הרצון של קולנוע תיעודי לייצג מציאות מורכבת ככל שניתן, ואילו הסתמכות על נקודת מבט אחת של מי שצילם את החומרים הא־קולנועיים תפחית ממורכבות הסרט. דברים אלו מתאימים לטענתו של חוקר הקולנוע בנג'מין אייזן,¹⁰ המנוסחים במחקרו על **לתפוס את הפרידמנים**. שם הוא מציין את השימוש המדוד של הבמאי אנדרו ג'רקי בחומרי הווידאו החובבניים של משפחת פרידמן. סרט זה מכיל גם ראינות שמטרתם היא, בין היתר, להביא דווקא את נקודת מבטו של הבמאי כחומר "לעומתי" ביחס לצילומים האישיים של המשתתפים בסרט.

3. הסרטים הא־קולנועיים נוטים לעסוק בסיפור סנסציוני (המוות הטראגי של ויינהאוס, החשד בפדופיליה של פרידמן האב, פיגוע רצחני בניירובי או הלינץ' בתחנה המרכזית בבאר שבע), ולבחון את תפקודם של "המשתתפים" באירוע. כך בדוגמה הקיצונית של **מוות בבאר שבע** – האם עוברי האורח ישתתפו בלינץ' או ינסו למנוע אותו? העיסוק באירוע קיצוני שהוא גם בעל משמעות ציבורית נרחבת (פיגוע, חייו של ידוען וכדומה), מאפשר לבמאי לפרק ולעבד אותו ולהציג אותו בדרכו שלו, כפי שקורה בסרטים העוסקים בחומרי ארכיון.

בכוחו של קולנוע זה להגביר את מודעותו של האדם לעובדה שהוא חשוף בכל פעולה שלו במרחב הציבורי של העולם המערבי, המתועד כל כך. סרטים אלה מצביעים על מגמה שיש בה גם אמירה חברתית בעלת משמעות מורכבת; משהו בסגנון: "אזרח יקר, חייך מצולמים!" אם ב-1998 **המופע של טרומן**¹¹ נתפס כפנטזיה רחוקה ומעוררת אימה, ובמהלך העשור הראשון של המאה ה-21 נדמה היה כי סוגת הריאליטי היא בשורה שמגשימה את חזונו של הבמאי פיטר

¹⁰Eisen.B. "How Do I Look? Questioning the Control of Representation in *Capturing the Friedmans*"
.WR: Journal of the Arts & Sciences Writing Program. Issue 4, 2011–2012. (pp 26-32).

¹¹ייר פיטר (במאי) 1998, המופע של טרומן [סרט עלילתי]



ויר, הרי עתה יוצאים סרטים תיעודיים המבוססים על חומרים א־קולנועיים ומבשרים שאכן תיעוד המציאות עולה על כל דמיון (תוך הגברת טשטוש הגבול בין המציאות לבין תוכנית ריאליטי לבין סרט תיעודי), ובמקביל, טשטוש הגבול שבין המציאות ליצירת האמנות המתעדת.

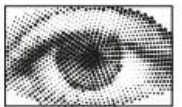
4. אפשר לראות בחלק מהסרטים הא־קולנועיים נטייה להציג את הסיפור בסגנון נרטיבי של רשומון. ריבוי המצלמות מייצר לעתים ריבוי של משתתפים ונקודות מבט, קל וחומר כאשר חלק מאותם משתתפים שולפים את מכשיר הטלפון החכם מכיסם ומתחילים לצלם. עוד ועוד נקודות מבט, שיכולות לתאר את האירוע מהמקום שלהן כמתעדות־משתתפות, מפתות את הבמאים לעצב את סרטם במתכונת של רשומון (כך זה בלתיפוס את הפרידמנים, טרור בקניון ומוות בבאר שבע).

כחלק מהגשת הסרט בצורה של רשומון, עוברת תחושה ש"אני מייצג את עצמי". כלומר, באותם רגעים אותנטיים שבהם לא הייתה קיימת מלכתחילה מעורבות של במאי או צוות צילום, ניתנת לדמות הזכות המלאה לבטא את עצמה. אורגרון ואורגרון מתייחסים לעובדה שמתחילת הופעתה של אופנת הצילום הביתי, גייסו המשפחות הגרעיניות את התחביב על מנת לצלם ולתעד תכנים משפחתיים אידיאליים. בחירת הפריים, הסיטואציות והאובייקטים שיופיעו על המסך תלויה אפוא בצלם המצלמה הביתית.¹²

חוקרת הספרות והקולנוע סוזאן סונטאג¹³ מציינת כי נקודת המבט של צלם המצלמה הביתית יכולה לחטוא לאמת האובייקטיבית, משום שהוא מודע לכוחה של המצלמה ומעדיף לצלם את מה שיציג אותו בצורה טובה ואידיאלית. מכך נובע שכאשר מופיע בסרט חומר הלקוח ממצלמות ביתיות (בעידן שלנו הכוונה היא בעיקר למצלמות טלפונים חכמים), ואין איזון של חומרי גלם מצד הבמאי, יהיה לסרט קשה להגיע לתיאור מורכב של המציאות. דוגמה לכך היא הופעתו של אחד העדים במוות בבאר שבע, שמצלם מהטלפון החכם שלו את הלינין' שהתבצע בהבטום

¹²Orgeron, M. Orgeron, D. "Familial Pursuits, Editorial Acts: Documentaries after the Age of Home Video." pp. 47-48

¹³Sontag, S. *On Photography*. Macmillan, 1977.



זרהום, ובראיון שלו בסרט הוא למעשה מאשים את מבצעי הלינץ'. אך השאלה הנשאלת במוחו של הצופה: "מדוע לא נחלץ אותו עד לעזרת זרהום?" נותרת בלא מענה. העד, אפוא, מייצג רק את עצמו וחסר גורם חיצוני שישקף לו את התנהגותו במהלך הלינץ'.

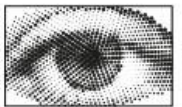
אייזן מנסה להוכיח במאמרו כי צילומיו של דייוויד פרידמן, בן המשפחה בלתיפוס את הפרידמנים, היו מוטים באופן משמעותי לטובת אביו ואחיו, שהואשמו בפשעים מיניים נגד קטינים. הוא מתאר במאמרו כיצד דייוויד מייצר מניפולציות קולנועיות מתוחכמות למדי, במודע או שלא במודע, ולמעשה לא רק שאין בחומרים הללו בחינה אובייקטיבית של המשפחה, אלא שמדובר כמעט בחומר תעמולה משפטי ששואף להוכיח את חפותם של בני המשפחה.

המשמעות של ריבוי נקודות המבט בסרטים העוסקים ברגעים סנסציוניים או בדמויות מורכבות מבחינה רגשית, היא קידוש נקודת המבט האישית של המתבונן. בעידן הרשתות החברתיות, שבו לכל אחד ישנה הזכות לבטא את דעותיו ורגשותיו בפרהסיה כמעט ללא הגבלה, אך טבעי למצוא אידיאולוגיה של קידוש נקודת המבט, כפי שבאה לידי ביטוי בסרטים התיעודיים הא־קולנועיים.

5. מאפיין נוסף שמדגיש הקולנוע התיעודי הא־קולנועי הוא פסיביות או הימנעות מפעולה ביחס לאובייקט המצולם. כל אותם דיונים הקשורים לאחריותו של הבמאי התיעודי כלפי מושא הסרט שלו עלולים להתבטל בסוגה הזו, כי לא הבמאי הוא זה שיצר את הסיטואציה או את האירוע הקולנועי. לעומת זאת, עולות לדיון שאלות חברתיות נוקבות שמקומן הוא בשדות מחקר אחרים (פסיכולוגיה, תקשורת המונים ועוד).

אי־היחלצות של מאן דהוא לעזרתה של איימי ויינהאוס בשעה שהיא נקלעת לסיטואציה מביכה, או אי־הסתת המצלמה מקטעים קשים לצפייה בעת הלינץ' בזרהום, יכולים לעורר בצופה אי־נוחות קשה. נדמה כי **מוות בבאר שבע ואיימי** אפילו מונעים מהצורך של הבמאים להדגיש את הפסיביות בהתעלמות הסובבים, שיש להם חלק בגורל הטראגי של מושאי הסרטים.

את התחושה הקשה ביחס לפסיביות של המצלמה או המתעדים נוכח אירוע קשה, הצופה יכול לחוש גם כלפי חוויית הצפייה בקולנוע באופן כללי ולא רק ברגעי סנאף פיזי או נפשי. הרגש הזה מזקק משהו מהחווייה הקולנועית – צפייה נינוחה ומרווחת במצוקתו של אדם שאינו מודע



להתבוננות בו. בצפייה בסרטים אלו, כאשר עולות הכתוביות, עלולה לעלות בדעתו של הצופה

השאלה המטפורית – האם גם אני פסיבי ואדיש כמו מצלמת אבטחה בעודי צופה בסרט?

לסיכום, ניתן לומר כי במידה רבה מלאכת הבימוי התיעודי הולכת ומשתנה לנגד עינינו, בעולם שהוא ממילא מתועד מדי יום על ידי המונים, להנאתם העצמית, או לצרכים ביטחוניים, משפחתיים וחברתיים. אין ספק כי העידן הטכנולוגי החדש מציב מגמות אמנותיות וטכניות מסקרנות מבחינת אמירתן האמנותית והשפעתן החברתית. שילובה של האסתטיקה האקולנועית הוא מרתק, ובחינת התפתחותה של הסוגה טומנת בחובה ממצאים מעניינים גם על אודות החברה המערבית באופן כללי.

אפשר לשער כי הסוגה של סרטי קולנוע תיעודיים שמבוססים בעיקר על חומרים אקולנועיים תמשיך ותתפתח, והדיון המוסרי/אמנותי לגביה יתרחב ויצמח. סוגיות שונות יכולות לעמוד כמחקר בפני עצמן, כגון המשך בחינת השפעת האסתטיקה האקולנועית על סרטי קולנוע עלילתיים,¹⁴ או שאלת הטשטוש בין תוכניות ריאליטי לקולנוע תיעודי בהקשר של הסוגה האקולנועית.

¹⁴ חוקר התרבות והקולנוע דיאטמר קמרר מדבר על סוגיה זו בהרחבה ומציין רשימה של למעלה משמונים סרטים עלילתיים שעשו שימוש בטכניקה של צילום ממצלמות מעגל סגור, מסיבות תסריטאיות ואמנותיות שונות. ראו:

Kammerer, D. "Surveillance Feature Films". *The Surveillance Studies Network*. pp. 1–21. Retrieved January 4, 2013.

Kammerer, D. . "Video Surveillance in Hollywood Movies". *Surveillance & Society*. 2 (2/3) 2003 .