

פסטה עדיין לא גדלה על עצים:
על המשבר המדומה של הקולנוע התיעודי בעידן הדיגיטלי

ד"ר אוהד לנדסמן

"לא, לא יכולנו לזייף את הקלטת. אנחנו יכולים להראות לכם כוכבי לכת זרים, לגרום לדינוזאורים ללכת על פני כדור הארץ, לעשות ליפ-סינק מושלם לחזיר מדבר, לדאוג לכך שפורסט גאמפ ילחץ ידיים עם ג'ון אף קנדי ולגרום להארי פוטר לשחק כדורסל מוטס על מטאטא מחורבן, אבל אין דרך שניתן להעלות על הדעת לפיה אנחנו יכולים לזייף שיחה בין שני גברים בחדר רגיל עם מיקוד רך וקול מעורפל. אין שום סיכוי".

- ג'ון דיקסטר מ-Industrial Light and Magic, כשנשאל אם הסרטון של אוסמה בן לאדן שהועבר בערוץ אל-ג'זירה היה מזויף (מצוטט אצל שן, עמ' 22)

"נראה לי כי נצטרך לעבד את ההשלכות של טכנולוגיה זו [הטכנולוגיה הדיגיטלית] על התרבות שלנו במשך מספר עשורים. עם זאת, ברור גם כי להתפתחויות הטכנולוגיות הללו תהיה השפעה עמוקה, ואולי אף קטלנית, על הסרט התיעודי. לא קשה להעלות על הדעת שלכל דוקומנטריסט יהיה בקרוב (כלומר, במהלך חמישים השנים הבאות), בצורה של מחשב שולחני היכול לייצר מניפולציה לדימויים, את כל האמצעים הדרושים לפיברוק טוטלי. איזה קשר ישאר אז בין דימוי למציאות?"

- בריאן וינסטון (*Claiming the Real*, עמ' 6)

מאז סופו של המילניום הקודם עבר הקולנוע התיעודי מהפכה דיגיטלית של ממש, שעיקרה התממש בתחום הצילום, ההפצה וההקרנה. קולות אופטימיים למדי ציירו תמונה אוטופית במיוחד לגבי ההבטחה הגלומה במצלמות דיגיטליות חדשות עבור יצירת סרטי תעודה: ממהפכת הקולנוע התיעודי בסין ועד למיתוס היומן האישי במאתיים דולר, "דמוקרטיזציה", "אינטימיות", ו"מיידיות" היו רק חלק מהמטפורות שהשתמשו בהן עד לעייפה כדי לתאר את השינוי הגדול שהתחולל במפגש המצולם בין מתעד למתועד. ביטויי אמונה נלהבים עד מאוד נשמעו לגבי הפוטנציאל של הציוד החדש, והתמקדו באופן שבו וידאו דיגיטלי יכול לשנות באופן יסודי את פני הקולנוע. כך, למשל, יוצרים קאנוניים שונים שעבודתם הייתה קשורה באופן מסורתי לשיטות פילמאיות, כמו וים ונדרס, עבאס קיארוסטמי או דייוויד לינץ', גילו את המצלמה הדיגיטלית ולא היו מוכנים לחזור אחורה. ונדרס, שצילם את בואנה ויסטה שושיאל קלאב במצלמת DV, הכריז בשנת 2001 כי "העתיד של הקולנוע לא נמצא יותר בעבר שלו". הטכנולוגיות הדיגיטליות, כך טען, אינן בגדר הרחבות לקולנוע הקיים, אשר מוסיפות לו מימד כלשהו, כמו שעשה הסאונד ב-1927. הן עומדות להחליף לחלוטין את הפילים, ולשנות את כל מה שאנו יודעים על אמנות הקולנוע (עמ' 36). עבאס קיארוסטמי, שצילם את סרטו ההיברידי 10 (2002) עם שתי מצלמות DV בתוך מכונית נוסעת, דיווח על כך שהווידאו הדיגיטלי היה עבורו תגלית של ממש, כזו ש"יכולה לדווח על האמת מכל כיוון אפשרי, כמו אלוהים" (מתוך עשר על 10). שנים לאחר מכן,

חיבתו העזה של יוצר הקולנוע האמריקני דיוויד לינץ' לאסתטיקה החובבנית של המצלמה הדיגיטלית הביאה אותו להכריז באופן חד-משמעי על כך שמבחינתו "הפילם מת" ולצדו במצלמת PD-150 את אינלנד אמפייר (2006), ניסוי קולנועי נועז שבו איכות הדימוי הירודה הופכת ליתרון ולא לחיסרון.

"כל הטכנולוגיות החדשות במהלך מאה השנים האחרונות – רדיו, טלוויזיה, סרטי 16 מ"מ, וידאו, ועכשיו הסרטים הדיגיטליים – התקבלו במידות שוות של תקווה וייאוש, אופטימיות ופסימיות", מסביר ההיסטוריון אריק ברנאו (מצוטט בצימרמן והס, עמ' 149). גישתם של היוצרים שהזכרתי לעיל מאפיינת תפיסה רווחת בהופעתן של טכנולוגיות חדשות בקולנוע – אמונה שלפיה החידושים מאפשרים לנו לבצע פעילויות שונות לחלוטין מאלו שלקחנו בעבר. זוהי השקפה אל העתיד שמכילה בעיקר עתיד, ללא עיגון בעבר. אבל כל שינוי, מן הסתם, ניתן גם לראות מנקודת המבט של הסטטוס קוו ככזה שמרחיב את ההווה אל העתיד ולא משנה אותו באופן רדיקלי. כאשר טכנולוגיות דיגיטליות החלו להשתלט ולשנות את אופיים של השלבים השונים בעשייה הקולנועית בסוף שנות ה-90, תומס אלזסר הכריז בצורה נחרצת כי הקולנוע "יישאר כפי שהוא וגם יהיה שונה לחלוטין" (עמ' 204). במילים אחרות, גם אם התהליכים הדיגיטליים ישנו באופן מהותי את תהליך הייצור או את חוויית הצפייה בסרטים, הקולנוע ימשיך להיות קולנוע. ליוצרים כמו קיארוסטמי, ונדרס או לינץ' הייתה נטייה להפריז בפוטנציאל שקיים במצלמות דיגיטליות עבור הקולנוע התיעודי, שכן מאפיינים דיגיטליים רבים פשוט הרחיבו את האיכויות שכבר נמצאו בצילום יישן יותר ושיפרו אותן. מצלמות דיגיטליות עזרו ליוצרי תעודה לעשות את מה שהם עשו עד כה במשך שנים ארוכות, אם כי בקלות רבה יותר.

מעבר לאופטימיות חסרת התקנה הזו, החלו להישמע גם קולות דיסטופיים של דאגה וחשש שנבעו מטבעו הייחודי של הדימוי הדיגיטלי. ההבדל המהותי בין התהליך של צילום בפילם לעומת התהליך הדיגיטלי הצטייר כאיכותי ולא כמותי – דימוי צילומי בפילם תמיד כרוך בהטבעה פיזי-כימית [של האובייקט המצולם] על הצלולויד, בעוד שהדימוי הדיגיטלי מורכב ממידע ספרתי בלתי נראה. ככזה, תמיד ניתן לעצב מחדש את הדימוי הדיגיטלי בהתאם לרצוננו, ומטבעו, הדימוי הדיגיטלי מזמין את היוצר לשנות אותו למשהו אחר לגמרי. היכולת הטכנולוגית הבלתי מוגבלת לשנות כל דימוי דיגיטלי, גם אם הוא צילומי, בכל אופן שנחפוץ, ייצרה שיח אקדמי וביקורתי אשר התמקד בקיומו של שבר אונטולוגי בין הדיגיטלי לבין האנלוגי. זהו "שיח של משבר", המניח כי המעבר הטכנולוגי העכשווי מהווה נקודה קריטית שממנה אולי לא תהא דרך חזרה. ברגע שהדימוי הצילומי יוכל, פעם אחת ולתמיד, להסתדר ללא מקור במציאות, ולהשתמש באפשרויות הבלתי מוגבלות למניפולציה ויזואלית, מה יישאר ממנו? האם אנו עומדים לחזות במותו המתקרב של הקולנוע? כל זה הוביל, באופן טבעי למדי, לניסוח חשש רדיקלי יותר לגבי הקולנוע הדוקומנטרי בפרט: האם הוא עומד לאבד מערך ההוכחה שלו? כיום, כשהפרקטיקה של הקולנוע התיעודי בעידן הדיגיטלי נמשכת כבר למעלה מעשרים שנה, אנו יכולים לומר בראייה לאחור שהכלים הדיגיטליים שיפרו באופן משמעותי את מסורות התיעוד הקיימות והפיחו בהן חיים מחדש (וארחיב על כך בהמשך). עם זאת, הכתיבה על הסרט התיעודי בתחילת העידן הדיגיטלי הביעה חשש כבד מהטכנולוגיה, התייחסה אליה בעיקר כסכנה לאמת התיעודית, ואל העידן הדיגיטלי כנקודת זמן של קרע ומשבר עם תקופות מוקדמות יותר. השיח הדיסטופי הזה התמקד באופן שבו האמת התיעודית עשויה להיות מאוימת על ידי הפוטנציאל

של מניפולציה דיגיטלית אינסופית. כיצד נוכל, אם בכלל, להמשיך ולהאמין לקולנוע התיעודי? כדי להתחיל להבין מדוע הסרט התיעודי היה אחד האתרים הראשונים שבו התעוררו דיונים סוערים על חוסר אמון וחשדנות אפיסטמולוגיים בעידן המניפולציה הדיגיטלית, יש צורך בהבהרה מסוימת לגבי מעמדו הייחודי של האינדקס הצילומי¹ בסרט התיעודי, ולגבי האופן שבו הוא מתפקד בצורה שונה לגמרי מאשר בסרט הבדיוני.

הסרט התיעודי, שתמיד רקם יחסים מיוחדים למציאות עצמה, מזמין את הצופה להניח שקולותיו ותמונותיו מקורם, בצורה זו או אחרת, בעולם שבו אנו חיים. ביל ניקולס עושה אבחנה בין שתי פונקציות שונות שהקולנוע התיעודי מבצע בו זמנית, "הצגה מחדש" ו"ייצוג" (re-presentation ו-representation). הוא כותב: "דוקומנטרי מציג מחדש את העולם ההיסטורי על ידי יצירת רישום [במקור "record" – א.ל.] אינדקסיקלי שלו; הוא מייצג את העולם ההיסטורי על ידי עיצוב הרישום הזה מפרספקטיבה או נקודת מבט ייחודית. הראיות להצגה מחדש זו תומכות בטענה או בפרספקטיבה שנוצרת מהייצוג" (עמ' 36–37). טענה זו בעייתית למדי. אמנם זה נכון שבסרטים דוקומנטריים רבים יש הצמדה אינדקסיקלית של קול ותמונה לעולם שאינו מעוצב לחלוטין או מפוברק, אך בוודאי שלא כל הסרטים הדוקומנטריים מציגים מחדש את העולם באופן אינדקסיקלי. רבים מהם משתמשים בשחזור, לדוגמה, שכשלעצמו מקיים קשר אינדקסיקלי אך ורק למסמנים שלו (לשחקנים שמשחזרים, למשל), בעוד שחלקם אף מתעדים את העולם מבלי להשתמש כלל בפרקטיקות צילום (כמו סרטי אנימציה תיעודית). סרטי תעודה אלה עשויים עדיין "לייצג את העולם", אם להשתמש בטרמינולוגיה של ניקולס, בכך שהם מספקים טיעון מנקודת מבט או פרספקטיבה מסוימת, אך הערך ההוכחתי שלהם אינו תלוי כלל וכלל ביחסים אינדקסיקליים לעולם האמיתי.

יתר על כן, ולא פחות חשוב מכך, לאינדקס הצילומי כשלעצמו יש מעט מאוד רלוונטיות כסימן ההיכר של המהימנות התיעודית. ביל ניקולס מבהיר: "קולנוע תיעודי חולק עם הקולנוע הבדיוני את היתרונות והחובות של 'החומר הדביק' של התמונה המצולמת" (עמ' 153). 'החומר הדביק' הזה, שניקולס מדבר עליו, הוא אותה תכונה שמאפשרת לתמונה הצילומית, על פי אנדרה באזן, לא רק להיות "שינוי חנוט" ("change mummified"), אלא גם להיות לא פחות מאשר האובייקט עצמו, "ההוויה של המודל שאותו היא משעתקת" (Bazin, The Ontology, עמ' 14). מה שעולה מטיעון כזה שוב מבלבל אותנו בבואנו להעריך את האמת של דימוי תיעודי. גם אם דימוי כזה הוא צילומי, אין בקיומו של האינדקס כשלעצמו כדי לעזור לנו לקבוע אם המודל של הייצוג בדימוי שאנו צופים בו הוא המציאות שקיימת לפני התיעוד, או שהעולם בו מפוברק למטרות בדיוניות. במילים אחרות, הקשר הישיר בין דימוי לאובייקט אינו יכול לאשר את אמינותו של הטיעון הנוגע לאותו אובייקט; או, כפי שאליזבת קאווי מבהירה ברהיטות: "האינדקסיקליות של התמונות הנעות ותמונות הסטילס מצביעה על דימויים שנוצרו על ידי האור, אך לא על טבע המציאות שלהן, על האמת העולה מהן או על ההקשרים השונים בהן" (עמ' 30). כדי להעריך טוב יותר אם מניפולציה דיגיטלית אכן ערערה את אמינותו של הדימוי הצילומי, השאלה צריכה להיות ממוקדת מחדש, ומוסטת מהמאפיינים הטכניים אל עבר האופן שבו פרקטיקות צילום שונות תמיד ממוקמות

¹ הצילום המסורתי, זה המושתת על תהליך כימי פיזיולוגי שיוצר "העתק" או יותר נכון "שעתוק" (או "תעתוק") של האובייקט, נחשב באופן מסורתי על ידי לא מעט תיאורטיקנים של צילום וקולנוע כתהליך שקוף. תהליך שכזה נסמך על קשר אינדקסיקלי (קשר של הטבעה) בין הדימוי לאובייקט, קשר המבטיח דרך הדימוי את נוכחותו וקיומו של האובייקט.

בהקשרים מוסדיים ותרבותיים. אולי גם כאן נרצה ללכת בעקבותיו של תומאס אלזסר, המציע כי מעמדה של האותנטיות הצילומית "אינו קשור לאינדקס בהכרח, אלא הוא 'פונקציה של המוסדות המופקדים על אימותו והפצתו של הדימוי'" (עמ' 208). במילים אחרות, לא רק דאגות אונטולוגיות, אלא שייחים שונים, קונבנציות וטענות מוסדיות, הם אלו שמאפשרים לנו לחלץ אמת ממדוסים שונים של ייצוגים חזותיים.

אף על פי כן, בעוד שיחס אינדקסיקלי לעולם האמיתי אינו הכרחי לכך שסרט יהפוך להיות דוקומנטרי, כפי שראינו, קיומו עדיין מייצר הנחה שרוב הצופים מביאים עמם לחוויית הצפייה שלהם בסרט תיעודי: אם אני צופה בדימויים אלו, סימן שהם התרחשו. בסרט כמו קאטפיש, למשל, העוסק בסיפור אמיתי של התחזות ברשת החברתית, סצנות מסוימות מפוברקות בעזרת סגנון כביכול תיעודי של צילום דיגיטלי. למרות זאת, ובהינתן שאלו סצנות שנועדו להשלים חסכים לא מתועדים מהסיפור האמיתי, הדיספוזיציה שלנו כצופים היא להאמין למוצג בפנינו, ולתפוס אותו כסרט תיעודי המצלם אירועים בזמן התרחשותם. האינדקס הצילומי כאן הוא סימן הוכחתי. דבריו של ניקולס מעניינים בהקשר הזה עד מאוד: "כאשר אנו מניחים שקול או דימוי נושאים קשר אינדקסיקלי למקורם, הנחה זו נושאת משקל רב יותר בסרט שאותו אנו תופסים כדוקומנטרי מאשר בסרט שאותו אנו תופסים כבדיוני" (עמ' 38). זאת הסיבה לכך שכאשר היוצר שומט את השטיח מתחת לרגליו בסרט דוקומנטרי, ואנו מגלים כי מה שהנחנו כייצוג צילומי של המציאות אינו אלא ייצוג מפוברק, אנו עלולים להגיב (ובצדק) בתחושת כעס על היותנו מרומים. תגובה שכזו עשויה להיות מסוג שונה מאשר אם אותה סיטואציה תתרחש במהלך צפייה בסרט בדיוני.

בהמקוללים (2014), למשל, סדרת הטלוויזיה בת חמשת הפרקים של חגי לוי, חשיפתו של הפיברוק הדיגיטלי יכולה לעורר זעם ועלבון אצל הצופה, במיוחד אם זו נעשית מאוחר יחסית במהלך הצפייה. לוי מציג בסדרה ארבעה פרקים העוסקים כל אחד בגיבור תרבות ישראלי אחר אשר נדחק לשוליים: פנחס שדה, יונה וולך, משה קרוי ואביבה אורי. בעזרת שימוש בקטעי ארכיון, ראינות בסגנון סינמה וריטה ואסתטיקה של יומן אישי, לוי מתעד את שיחותיו המתמשכות וויכוחיו הנוקבים עם כל אחת מהדמויות הללו. בפרק החמישי, שהוא מכנה "אפילוג", לוי חושף את המניפולציה שעמדה בבסיס הסדרה: הוא מעולם לא נפגש עם דמויות אלו, לא שוחח עמן, והאינטראקציות עצמן פוברקות. שחקנים מגלמים את הדמויות, וקטעי הארכיון צולמו בהווה אך שופצו באמצעים דיגיטליים כדי ליצור תחושה של אותנטיות מהעבר. באופן מעניין למדי, אף שהשחקנים אינם דומים לדמויות במציאות והפיברוק של קטעי הארכיון מסגיר עצמו לא פעם, צופים רבים היו משוכנעים שהסדרה תיעודית לכל אורכה עד שהגיעו לצפות באפילוג. זוהי שוב הוכחה לכך שלקולנוע התיעודי אנו רוצים להאמין, ולו בשל האותנטיות העולה מדימויי המצולמים, וברגע שהתרמית נחשפת ההפתעה העוצמתית עלולה לתסכל. לאחר שהצופה נחשף למניפולציה, הוא נדרש לעשות חשבון נפש לגבי האופן שבו יחליט לתפוס את מה שצפה בו: האם הוא נשאר עם וואקום נוראי של פיקציה או דווקא עם מנעד רחב של מידע וידע לגבי דמויות התרבות שצפה בהן? האסטרטגיה המוקומנטרית כאן מבקשת להרחיב את הפוטנציאל התיעודי ולא לחתור תחתיו.

אין זה פלא שחלק גדול מהכתיבה האקדמית על סרטי תעודה בעידן הדיגיטלי מוטרד ממצבה של האמת התיעודית ומהסכנה שמא זו תעורר באופן קיצוני על ידי הסטטוס האונטולוגי החדש של הדימוי הדיגיטלי. כתיבה זו מבקשת להתריע כנגד השינויים שהדיגיטציה עלולה לגרום למעמד הבעייתי כשלעצמו של הדימוי בנושא ערך של אמת, כמהווה ראיה או כמתפקד כמסמך הוכחתי. אחת מהאזהרות המוקדמות הללו הגיעה מכיוונו של חוקר הקולנוע קרל פלנטינגה ב-1997, שחש כי "הטכנולוגיה הדיגיטלית אינה משפרת את האינדקס הצילומי; היא מאיימת להרוס אותו" (עמ' 67). ברגע שהמעמד האינדקסיקלי של התמונה ייעלם, סבור פלנטינגה, שיטות מטעות של "מניפולציה בלתי ניתנת לגילוי ופיברוק סיטונאי של דימויים כאילו-צילומיים" (עמ' 65) יהפכו להיות הנורמה. מצב שכזה, הוא כותב, עלול ליצור "אובדן אמונה באמיתותם של כל הדימויים הנעים ודימויי הסטילס, וכתוצאה מכך אובדן האמינות של פוטו-ג'ורנליזם והסרט הדוקומנטרי" (עמ' 66). פלנטינגה מביע ספקנות עזה כלפי שילובה של הטכנולוגיה הדיגיטלית בתוך הקולנוע התיעודי על ידי כך שהוא מנסח נבואה מוזרה למדי. אם לשפוט על פי הפרספקטיבה העכשווית של עשרים שנה מאוחר יותר, ייתכן שזו הייתה נקודת זמן מוקדמת מדי בכדי לחזות מה שעומד להתרחש. עם זאת, דבריו של פלנטינגה, כמו של חוקרים מרכזיים אחרים, ראויים להתייחסות רצינית, שכן הם מצביעים על שיח דומיננטי שנבע מהשקפות קיימות על אופיו ותפקידו של הסרט התיעודי.

קיי הופמן, שכתב מאמר ב-1998 שכותרתו היא "אני אראה אם אאמין: קולנוע תיעודי והדיגיטלי" (במשחק מילים הפוך על הביטוי המפורסם של מרשל מקלוהן), הביע חשש שמא הטמעת הטכנולוגיה הדיגיטלית בסרטים דוקומנטריים יגרום למצב ש"כל הרעיון של 'ראיות גלויות' (visible evidence)² – הבסיס ליצירתו של כל קולנוען תיעודי – יהיה תחת סימן שאלה" (עמ' 160). הופמן היה מודאג בעיקר מכך שכאשר מניפולציה דיגיטלית של דימויים תהפוך ליומיומית, "לא יישארו הרבה אנשים שימקמו את אמונם באמת הראייתית של הדימוי הנע" (עמ' 162). דאי וון מראה סימנים דומים של חרדה מוקדמת באוסף המאמרים שלו *For Documentary*. בהתייחסו לפרקטיקות של דיגיטציה צילומית בתחילת שנות ה-90, מבהיר וון: "מה שמטריד אותי הוא שנתעורר יום אחד ונמצא כי ההנחה של יחס פריבילגי בין צילום לאובייקט שמאחוריו, הנחה שהחזיקה מעמד 150 שנה, ואשר על פיה הוקם הקולנוע, תפסיק להיות אופרטיבית" (עמ' 188). בספקנות מסוימת וון מעלה את האופציה כי "מהיום הקולנוע מת", וחושש מהחלשת הסטטוס של אמת וראיות בסרט התיעודי; הוא כותב: "... עבור רוב האנשים, וברוב ההקשרים התרבותיים, סוג של ערפל פולש בין הדימוי לבין ההנחות שלנו על מקורותיו" (עמ' 189).

עם סוג דומה של רטוריקה, ותוך מתן דגש ספציפי על מה שנראה על פניו כתת-הסוגה הדוקומנטרית העיקרית שעלולה ליהנות מן המניפולציה החזותית בעידן הדיגיטלי, ג'יין רוסקו וקרייג הייט מדברים על העתיד של הקולנוע המוקומנטרי: "... זה מעולם לא היה קל יותר לזייף או להיות מסוגלים להגיע עד למצב שבו ניתן לפברק ראיות על אירועים, אנשים או חפצים שלהם אין רפרנט בעולם האמיתי" (עמ' 40). לדברי רוסקו והייט, לא רק שטכנולוגיות דיגיטליות "מציגות את האתגר החזק ביותר למעמד האמת הפריבילגי של הדוקומנטרי", אלא שכאשר ניתן

² יש לציין כי הכנס האקדמי הגדול בעולם שעוסק בקולנוע תיעודי נקרא בשם "Visible Evidence", אנקדוטה שיש בה כדי להציע על מרכזיותו של התפקיד ההוכחתי והראייתי של הקולנוע התיעודי בשלושים השנים האחרונות.

לבצע מניפולציה ברפרנט עצמו, "היושרה הבסיסית של המצלמה כמכשיר הקלטה מתערער מיסודו" (עמ' 39–40). אמנם זה נכון שמספר סרטים מוקומנטריים עכשוויים אכן משתמשים במראה הייחודי של הדימוי הדיגיטלי ובקינטיקה של המצלמות הדיגיטליות כדי ליצור אפקט של סרט תיעודי,³ אך יש מעט מאוד סרטי תעודה שמנסים לזייף ראיות ולפברק הוכחות בעזרת כלי דיגיטליים. עוד יותר מעטים הם הסרטים התיעודיים שמנסים ברצינות תהומית להטעות קהל ולגרום לו להאמין בהתקיימותו של אירוע שלא התרחש במציאות בסיועה של מניפולציה בדימוי. הפרקטיקות הדומיננטיות של הקולנוע המוקומנטרי בעידן הדיגיטלי משתמשות בטכנולוגיה החדשה בכיוונים שונים ומגוונים, שלא רק בכדי למתוח את הצופה בסגנון "מתיחת עצי הספגטי" המפורסמת מ-1957.⁴

סרט מעניין המדגיש את תפקידו של הפיברוק הדיגיטלי כחלק מהרטוריקה המוקומנטרית הוא מותו של נשיא (Death of a President), הפקה בריטית משנת 2007 על ההתנקשות (שמעולם לא התרחשה) בנשיא ג'ורג' בוש ג'וניור בשיקגו. גבריאל ריינג', שכבר ניסה לדמיין בעבר מה היה קורה אילו הרכבת התחתית הייתה מפסיקה לפעול, בסרט אחר בשם **The Day Britain Stopped**, משתמש בפוטאג' אמיתי של בוש ובעזרת אפקטים דיגיטליים משלב אותו בתסריט בדיוני. הסרט מתרחש כשנה לאחר ההתנקשות כביכול, ודמויות המפתח שבו מתראיינות ומנסות להבין מה אירע שם. כלומר, האירועים שמעולם לא התרחשו מוצגים כאירועי עבר אשר עליהם מדברים בדיעבד ברטוריקה של סמכותיות. סרטו של ריינג' שייך לתת-סוגה מוקומנטרית שניתן לכנותה "הקולנוע המוקומנטרי של העתיד" ("future mockumentaries"), ועוסק באירוע עתידי שעוד לא התרחש (בזמן הפקת הסרט) באופן ספקולטיבי. אך האם הפיברוק הדיגיטלי שבעזרתו מוצגים סרטוני אבטחה של התנקשות שמעולם לא אירעה מטררת רמייה וסילוף בלבד? האם זהו שקר דיגיטלי שמבקש לייצר בדיחה מוקומנטרית במקרה הטוב, וכעס על ההתחזות במקרה הרע (הסרט, מן הסתם, עורר שערורייה לא קטנה כשיצא לאקרנים, שכן הציג מקרה התנקשות פיקטיבי בנשיא שרק החל קדנציה נוספת)? לטענתי, מדובר שוב בניסיון להרחיב את הספקטרום התיעודי, ולהשתמש במניפולציה של קטעי ארכיון לא כדי להשלות את הצופה, אלא כדי להתריע מפני העלול לקרות. בדומה, אולי, לסרטו של פיטר ווטקינס, משחק המלחמה (1965) – אשר תיאר באופן ספקולטיבי אסון גרעיני שמתרחש בבריטניה בזמן המלחמה הקרה – סרטו של ריינג' מבקש לדמיין בתחפושת תיעודית את מה שיכול להתרחש שוב אם לא יינקטו צעדי המניעה המתאימים.

בריאן וינסטון, שאת חזונו התמוה ציטטתי במובאה למאמר זה, מקדיש פרק שלם בספרו החשוב *Claiming the Real* לשרטוט הערות דומות של ספקנות לגבי "קולנוע תיעודי בעידן הדימוי

³ כמו, למשל, פרויקט המכשפה מבלייר (דניאל מיריק ואדוארד סנשז, 1999) וגל סרטי האימה העצמאיים שהגיע בעקבותיו. בסרטים כמו פעילות על טבעית (אורן פלי, 2007) או קלוברפילד (מאט ריבס, 2008), סגנון הצילום הדיגיטלי מעלה קונוטציות של אסתטיקה חובבנית ומעניק איכות כביכול-תיעודית לקטעי סרטים שנדמים כפאונד פוטאג'.

⁴ "מתיחת עצי הספגטי" (The Spaghetti Tree Hoax) היא בדיחה טלוויזיונית באורך של שלוש דקות, אשר שודרה ב-1 באפריל בשנת 1957 על ידי Panorama, התוכנית של רשת ה-BBC. סי. לענייני דיומא. הסרטון התמקד בסיפורה של משפחה מדרום שווייץ, אשר קוצרת למחייטה ספגטי הגדל על עצים. התרמית הטלוויזיונית הזו שודרה בטלוויזיה בתקופה שבה הפסטה האיטלקית לא הייתה פופולרית באקלים הקולינרי של בריטניה, ולא מעט תושבים לא ידעו כי ספגטי הוא פסטה ארוכה העשויה מקמח חיטה ומים. לאחר שידור הסרטון, מאות צופים התקשרו אל ה-BBC. סי. עם שאלות. עשרות שנים לאחר מכן, סי.אן.אן כינה את השידור הזה "התרמית הגדולה ביותר שנוצרה אי-פעם על ידי ממסד חדשות מכובד".

הדיגיטלי", ומסכם בהשקפה פסימית למדי את עתידו של הסרט התיעודי: "שלא כמו האתגר שמציב פוסט־מודרניזם, לא ניתן לעמוד בפני האתגר של הדיגיטציה. תהליך הדיגיטציה הורס את מעמדה של התמונה הצילומית כראיה לכל דבר פרט לתהליך הדיגיטציה עצמו. את הפיזיקליות של החומר הפלסטי המיוצג בכל תמונה צילומית לא ניתן עוד להבטיח. כדי שהקולנוע התיעודי ישרוד את הדיפוזיה הרחבה של טכנולוגיה כזו הוא צריך להסיר את טענתו לגבי האמיתי. אין חלופה" (עמ' 259, ההדגשה שלי).⁵ וינסטון חושש כי הטכנולוגיה הדיגיטלית, עם האפשרויות הבלתי מוגבלות שהיא מביאה לעיצוב מחדש של הצילום והקולנוע, תשים קץ לתביעה האונטולוגית של הקולנוע התיעודי על הממשי. כשבוחנים מחדש את ההתבוננות הקודרת הזו לגבי עתידו של הקולנוע התיעודי, כשני עשורים לאחר שהוצעה וביחס לתחיתו המחודשת כמעט בכל היבט אפשרי, אפשר להטיל ספק רב בכך שהקולנוע התיעודי אכן איבד את קשריו הבלתי נפרדים עם המציאות, כפי שחשש וינסטון שיקרה. האם אנו יכולים להתייחס להצהרה נבואית כמו "לטענה המקורית והחזקה של גריסון לגבי המציאות"⁵ לא יהיה שום סיכוי בכלל" באופן אחר מאשר כאל אמירה משעשעת וחסרת כל אחריות היסטורית?

הטענה הדומיננטית שווינסטון, רוסקו, הייט, הופמן ופולנטינגה חולקים לכאורה, שלפיה עליית הטכנולוגיות הדיגיטליות עלולה לאיים על האינדקס של דימויים דוקומנטריים, ולכן להזמין את הצופים לפקפק באמינותם של דימויים דיגיטליים והקלטות סאונד, היא טענה שאינה עומדת במבחן המציאות. הסיבות לכך יכולות לכלול, בין היתר, נימוקים אונטולוגיים לגבי אופייה של התמונה התיעודית. מצד אחד, זו אינה חייבת להיות בהכרח אינדקסיקלית כדי לשאת טענה בעלת ערך של אמת (וכראיה יש לציין את הגל המחודש של סרטי אנימציה תיעודית שמאירים מציאות ולא מצלמים אותה). מצד שני, תמונה בעידן הדיגיטלי יכולה עדיין להיות אינדקסיקלית, גם אם היא מאוחסנת בתהליך חישובי ולא בהעתק פיזי־כימי.⁶ כמו כן, וכפי שניתן לראות בבירור מתוך הפרקטיקה של קולנוע דיגיטלי בעשרים השנים האחרונות, אין ספק שהטכנולוגיה הדיגיטלית משנה בהדרגה את האופן שבו סרטים תיעודיים מצולמים, ערוכים ומוצגים. עם זאת, "המשבר האפיסטמולוגי" וההיסטוריה סביב מותה של האמת התיעודית הוכרזו מהר מדי ובאופן לא אחראי, תוך התעלמות מכל האפשרויות האחרות שבהן הדיגיטלי עשוי גם לשכלל מסורות תיעודיות קיימות. במילים אחרות, התמקדות באיום הפוטנציאלי שהמניפולציה הדיגיטלית עשויה להציג בפני הסרט התיעודי הוכיח עצמו כשיח עתידני וספקולטיבי שלא הצליח לקחת בחשבון את הפרקטיקות השונות שהטכנולוגיה הדיגיטלית הוטמעה לתוכן. אפשר, לדוגמה, אם כי לא במסגרת המצומצמת של מאמר זה, לבחון כיצד האפשרויות הרבות הטמונות בצילום הדיגיטלי (ניידות, מיזעור, זולות שימוש) הביאו לעלייה חדה במספר סרטי המסה הקולנועית, סרטי היומן האינטימיים, הקולנוע ההיברידי העולמי או סרטי הסינמה וריטה המתבוננים. כל אלו לא רק שאינם מאבדים את הקשרים החזותיים שלהם למציאות המצולמת, אלא אף מחזקים אותם. סרטי אנימציה דוקומנטרית, למשל, ממחישים כיצד דימויים מונפשים באופן דיגיטלי יוצרים

⁵ וינסטון מתייחס כאן להגדרתו של ג'ון גריסון כ"עיבוד יצירתי של המציאות" ("the creative treatment of actuality") – הגדרה שנוסחה בשנות השלושים ונשארה רלוונטית עד היום. הגדרה זו מניחה שקולנוע דוקומנטרי אינו עושה בהכרח רפרודוקציה של המציאות (הוא לעולם לא יהיה שיקוף של המציאות עצמה או חלון אליה), אלא עוסק בייצוג יצירתי של העולם המציאותי כפי שאנו מכירים אותו.

⁶ טום גאנינג, למשל, תוהה האם אחסון תמונה בצורה של "דאטה" (data) אכן שולל אינדקסיקליות? הוא מציין כדוגמה את העובדה שתמונות פספורט, הנועדו למטרה ראייתית הקשורה לנוכחותו של הסובייקט המצולם, עדיין מצולמות באופן דיגיטלי (עמ' 40, "What's the Point of the Index").

תביעת אמת דוקומנטרית מורכבת יותר. דימויים אלו לא רק שאינם נקבעים על ידי האינדקס הצילומי, אלא אף מפצים על מגבלותיו.

דוגמה עכשווית שראוי לסיים עמה רשימה זו ומהווה אף היא כלי מבחן לשאלת המניפולציה הדיגיטלית היא תרמית, סרטו התיעודי הראשון באורך מלא של דין פליישר-קאמפ משנת 2016, שאף הוקרן השנה במסגרת תחרות "עומק שדה" בפסטיבל דוקאביב. הסרט ערוך אך ורק מקטעי פאונד פוטאג', ובעיקר מסרטוני משפחה ביתיים שהעלה ליוטיוב גבר בשם גארי בין השנים 2008–2015, ובהם הוא מתעד את רגעי האושר והאידיליה שלו עם אשתו ושני ילדיו. המשפחה הזו, מושלמת ככל שהיא נראית על פני השטח של סרטונים אלו, חיה את העידן הקפיטליסטי באמריקה בהקצנה ובתאוה רבה. כמעט כל רגע שנתפס במצלמתו הדיגיטלית של האב כרוך בהוצאת כספים: טיולים משפחתיים, קניות בגדים, ארוחות שחיתות במסעדות (שהופכות למוגזמות יותר ויותר ככל שהסרט נמשך), ואפילו פתיחה איטית ומלאת הדר בפני המצלמה של מוצרי אפל. פליישר-קאמפ נתקל בחשבון היוטיוב הזה ממש במקרה, וניסה לבחון כיצד ניתן לייצר ממנו נרטיב בדיוני שמתפתח באופן טבעי ואלגנטי. עם סגנון עריכה קופצני, תזזיתי ונירוטי, ששומר על דרך הצילום המקורית, נטוויית כאן עלילה בדיונית מבלי להפריד באופן מובחן בין הטלאים. המשפחה הזו, שמאמצת סגנון חיים קיצוני השואב השראה מהפרסומות הרבות שבהן היא צופה, שקועה בחובות אך ממשיכה ברכישות הרבה מעבר ליכולותיה הפיננסיות. הפתרון המעוות שהיא בוחרת כדי לשלם את חובותיה, תרמית מתמשכת על חברת הביטוח שלה, הוא תוצר ישיר של עריכה מפוברקת ומשחק מתוחכם עם חומרי הגלם. כדי ליצור את הרגעים הדרמטיים בסיפור המפוברק פליישר-קאמפ השתמש במעט סרטונים שנלקחו מחשבונות יוטיוב אחרים, אבל הקפיד שלא לצלם בעצמו אפילו פריים אחד מקורי. לקהל שצפה בסרט הזה בהקרנות הבכורה שלו בשנה שעברה היה קשה לעכל את האסטרטגיה הזו ולקבל את התרמית הזו כלגיטימית. מעבר לשאלת ההגדרה של הסרט כתיעודי, שחזרה ועלתה שוב ושוב, פליישר-קאמפ כונה בשמות גנאי כמו "שקרן" או "רמאי". עיקר הזעם הופנה כלפי העובדה שתרמית מדיף ניחוח עז של אותנטיות ולא חושף את התפרים המלאכותיים שלו באף רגע נתון. האם עדיין ניתן לתפוס כתיעודי סרט המבקש להטעות אותנו באמיתותו? פליישר-קאמפ, לטענתי, הצליח לפרוץ את גבולות הז'אנר התיעודי בדרך מקורית, ובנה מתוכו סיפור המשמש כמשל מוסרני וביקורתי על תרבות הצריכה האמריקנית. תוך שימוש באסתטיקה דיגיטלית חובבנית הכוללת רזולוציה נמוכה, עריכה מהירה ותנועות מצלמה קופצניות, פליישר-קאמפ שימר את האינדקס הצילומי והקונוטציות העולות ממנו לאותנטיות ולאמת. התרמית הדיגיטלית הזו נועדה להרחיב את מנעד האסטרטגיות הקיים עבורו כדי לטעון טענת אמת ביחס למקום ולזמן שבו צולמו סרטוני המשפחה הללו במקור.

סרט כמו תרמית – בדומה להמקוללים, מותו של נשיא או סרטים תיעודיים רבים אחרים שמשתמשים בפוטנציאל של המניפולציה הדיגיטלית – ממחיש היטב את החשיבה החלופית והנכונה יותר לגבי מקומה של הטכנולוגיה החדשה בפרויקט הדוקומנטרי. בחלוף תקופה משמעותית של כשני עשורים, ולאחר שלא חזינו בהכרח בפיברוק סיטונאי של דימויים תיעודיים או בחיסול ממוקד של האמת בעידן הדיגיטלי, יש לחשוב מחדש על התרומה החיונית של הדיגיטציה. בקולנוע העולמי מתרחש לאחרונה ניסיון מרתק להשתמש ביכולות הפיברוק

הדיגיטלי כדי להחדיר מחדש דחפים דוקומנטריים מסוימים ולא בהכרח כדי להימלט מהנחישות להגיע אל עבר האמיתי והמציאותי. אחרי הכול, אנחנו לא ממש בצרות, לפחות לא מהכיוון הזה.

ביבליוגרפיה

- Bazin, Andre. "The Ontology of the Photographic Image." *What is Cinema: Vol. I*. Los Angeles: University of California Press, 1967. 9-16.
- Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. London: BFI, 2007.
- Cowie, Elizabeth. *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Elsaesser, Thomas. "Digital Cinema: Delivery, Event, Time." *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Eds. Thomas Elsaesser and Kay Hoffmann. Amsterdam University Press, 1998. 201-222.
- Gunning, Thomas. "What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs." *Nordicom Review* 5.1 (September 2004): 39-49.
- Hoffmann, Kay. "'I See, If I Believe it' - Documentary and the Digital." *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Eds. Thomas Elsaesser and Kay Hoffmann. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998. 159-166.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Plantinga, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Roscoe, Jane and Craig Hight. *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. New York: Manchester University Press 2001.
- Vaughan, Dai. *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Winston, Brian. *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: BFI, 1995.
- Zimmermann, Patricia and John Hess. "Transnational Digital Imaginaries." *Wide Angle* 21.1 (January 1999): 149-167.