

מאי 2018

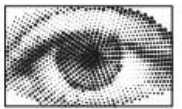
דברים שלמדנו ב"עומק שדה"

מאת: עופר ליברגל

ציון עשרים שנה לפסטיבל דוקאביב כולל בתוכו גם ציון של חמש שנים לאחת מן המסגרות הכי מרתקות, גם אם לא הכי ידועות, של הפסטיבל, מסגרת "עומק שדה". זו מציגה לקהל הישראלי מדי שנה מספר מצומצם של סרטים תיעודיים בעלי תעוזה אמנותית. טשטוש הגבולות שבהם בוחן מחדש את עצם החלוקה בין הבדיוני לתיעודי, ולעיתים אף גורם לנו להרהר על הדרך שבה אנו צופים בקולנוע ועל הקשר בין קולנוע ומציאות. במידות ואופנים שונים, כל הסרטים אשר הוקרנו במסגרת זו במהלך ארבע השנים הראשונות שלה עסקו לא רק בסיפור או בדמויות, אלא גם בעצם הייצוג עצמו ובדרך שבה הקהל מפרש אותו. החשיבות בקיום מסגרת שכזו בפסטיבל מצליח כמו דוקאביב קשורה גם לשאיפה לחשוף קהל ישראלי ליצירה קולנועית מאתגרת, ולעיתים אוונגרדית ממש. אף על פי שסרטים המטשטשים את הגבולות בין התיעודי לעיליתי הוקרנו (ונוצרו) בארץ עוד קודם לכן, הצבתם במסגרת ייעודית הופכת אותם לסוג של מכלול שניתן לקרוא אותו כשלם הגדול מסך חלקיו, כהצהרה על נזילות הז'אנר התיעודי בכללותו. להבדיל, העובדה כי לא מדובר בפסטיבל נפרד לסרטים שוברי גבולות, כדוגמת "The Art of the Real" הנערך בניו יורק, מחברת את המבחר המוצג במסגרת לכלל העשייה התיעודית ולעיתים מביאה אותו גם לקהל אשר אינו מודע לייחודה של מסגרת סרטים זו. בכך, הסרטים המאתגרים הללו זוכים ליחס שהוא בה בעת שווה ליתר הסרטים וגם מעניק מקום לייחוד שלהם מצד הפסטיבל.

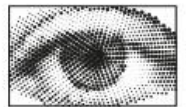
לא פעם הסרטים בקטגוריה הזו עוררו מחלוקת בקרב הקהל וזוהי אולי גם עצם מטרתם. עם זאת, אני סבור כי לסרטים שוברי הגבולות הללו יש גם היבט של הרהור על עצם היצירה הקולנועית כולה, ובמאמר זה אנסה לגעת באופן שבו הסרטים הבולטים אשר הוצגו במסגרת "עומק שדה" לאורך השנים, העלו סוגיות אשר נוגעות במהות הקולנוע התיעודי, הניסיוני ואף העיליתי.

בתחרות הראשונה שהתקיימה במסגרת זו זכה הסרט **מאנאקאמאנה** (Manakamana) של הבמאים פאצ'ו ולז (Pacho Velez) וסטפני ספראיי (Stephanie Spray). זהו סרט שלפחות על פניו פחות מטשטש את הגבולות בין התיעודי לבדוי, אבל בהחלט מאתגר את הקהל באופן שבו הוא מתעד מקום מסוים או יוצר קשר בין סיפורים שונים. הסרט עוסק במקדש "מאנאקאמאנה" בנפאל, אלא



שהמקדש עצמו אינו נראה כלל בסרט, אלא רק הרכבל המוביל אליו וממנו. במשך אחד עשר שוטים באורך של כאחת עשרה דקות כל אחד, הצופים בסרט חוזים באנשים אשר עולים או יורדים מן הביקור במקום. חלק מהאנשים לבושים בלבוש מסורתי של הרי ההימלאיה ונראה שהם מצויים במהלך עלייה לרגל, ואילו האחרים תיירים מערביים. חמשת השוטים הראשונים מציגים אנשים העולים לעבר המקדש, בעוד שבחמשת האחרונים האנשים יורדים מטה אחרי הביקור. הסרט הפשוט הזה מותיר הרבה ממלאכת הפירוש שלו לקהל הצופה בו. הוא זה הנדרש להכריע אם האנשים הנראים בסרט יוצרים מכלול אשר יכול לבטא את רוח המקום על הצדדים הרוחניים והפחות רוחניים שלו, או שכל הפנים הנראות על המסך הן סיפור העומד בפני עצמו. הסרט דורש גם סבלנות מצד הקהל, שכן פרט להיעדר התפתחות בין שוט לשוט, בחלק מן השוטים אין כלל דיאלוגים לכל אורכם או לפרק זמן ארוך בהם. ברגעים אלו, דומה כי חוויית הצפייה בסרט הופכת למשהו מזוקק יותר, כמעט רוחני, שכן המבט הארוך בפנים אנושיות (או בעזים) עובר בשלב מסוים מניסיון ללמוד פרטים על הדמות או על המסע שהיא עוברת לעבר או מן המקדש, להיקסמות מן המשך, או להרהור על הזמן החולף במסע הקצר לעברו השני של ההר. על פניו, צמד הבמאים נוקטים בשיטה של זבוב על הקיר: לא רק שהסרט נטול דברי הסבר וזווית הצילום נותרת קבועה, אלא גם אורך השוט נותר זהה. אולם דווקא זהות זו מדגישה במהלך הצפייה את נוכחות היוצרים בסרט: הקהל מודע להיעדר השינוי, ולו בגלל שהיוצרים בחרו לנסות להעלים את המעברים בין השוטים בעזרת עריכה מדויקת שעליה עמלו במשך חודשים. הסרט מנסה להקנות לצופה תחושה של שוט רציף אחד, גם אם מובן מאליו כי הדבר אינו אפשרי, שכן הסרט מציג קודם את העלייה למקדש ורק אחר כך את הירידה ממנו, כך שבמקום סבב מעגלי של הרכבל אנו מקבלים עלייה רצופה תמידית כלפי מעלה בחלק הראשון ומטה בחלק המסיים.

יש בצפייה בסרט שאיפה לחוויה רוחנית, המקבילה לשאיפה לחוויה רוחנית דרך הביקור במקום. אבל הסרט גם לוכד את רוח המקום, או לפחות את עצם הפיכתו לאתר תיירות המתואם לצורכי המערב. באחד הרגעים המשעשעים בסרט נשים מבוגרות מנסות לאכול שלגונים טרם יימסו, ייתכן שבפעם הראשונה בחייהן; ובסצנה אחרת, צעירים מקומיים מדברים על מוזיקת הרוק שהם מנגנים ועל המקדש כאתר הופעה. ניתן לומר שעצם הגדלת הנגישות למקום, באמצעות הקמת הרכבל, משנה את אופיו ואולי ממסחרת את הממד הרוחני שלו, אך במקביל מאפשרת לעוד אנשים לחוות אותו. דברים דומים ניתן גם לומר על הסרט אשר מוקרן בפסטיבלים ברחבי העולם. כך מודגשים עוד יותר

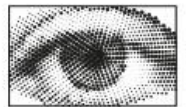


היותו של הסרט יצירה קולנועית וחוסר היכולת של הקולנוע התיעודי לייצר מבט אובייקטיבי או לא להתערב במציאות. עצם חשיפת המקום המרוחק בסרט מגדילה, ולו במעט, גם את העניין התיירותי שבו. לפיכך, יש בסרט מודעות עצמית ואולי אף מעט אירוניה: הצופים בסרט אינם חשים בקדושתו של המקדש המצוי בהרים, אלא בקדושתו של מקדש התיעוד הקולנועי.

מאנאקאמאנה הוא סרט דיוקן של מקום, תת-סוגה של קולנוע תיעודי אשר הופיעה בעוד כמה סרטים שהוצגו לאורך השנים במסגרת "עומק שדה". ביניהם סביר להניח כי הסרט המאתגר ביותר הוא **שירת הים** (El Mar La Mar) של צמד יוצרים אחר, ג'ושוע בונאטה (Joshua Bonnetta) וג'יי.פי. סינדקי (J.p. Sniadecki). אין זה מקרי כי שני הסרטים הם תולדה של אותו פרויקט תיעודי רחב ממדים: המעבדה לאנתרופולוגיה חושית באוניברסיטת הארוורד, תוכנית אקדמית ופרקטית אשר הולידה מספר רב של סרטים תיעודיים.

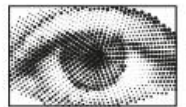
שירת הים מתעד את מדבר סונורה, המצוי על הגבול בין מקסיקו לארה"ב. עצם בחירת המקום הופכת את הסרט הזה לא רק לתיעוד של מקום, אלא גם לסרט פוליטי הדן בסוגיית ההגירה הלא חוקית מאמריקה הלטינית לארה"ב. במשך רוב הזמן מנסה הסרט לנקוט מספר רב של אמצעים תיעודיים כדי לא ליפול למלכודת של דיון פוליטי ישיר המציג עמדות חד משמעיות. הוא לא רק מראה לנו צדדים שונים של המקום עצמו, אלא גם מציג לנו כל היבט בצורה שונה החורגת מן האופן שבו מקובל להראות את הדברים בקולנוע תיעודי. הסרט מחולק לשלושה פרקים, כאשר השניים הראשונים לא מראים דמויות אנושיות. הפתיחה מציגה צילום יפהפה ורב תנועה בתוך הצמחייה במקום, בעוד שהסיום לוקח את הסרט לתקופה אחרת דרך צילום בשחור-לבן ושימוש בשיר ספרדי מן המאה ה-17. כל זה מעניק למסע ההגירה מעמד אשר מנתק אותו מן המאה ה-21 ומקנה לו ממד מיתי, על זמני, החובר לגוון הנוסטלגי הנוכח לאורך כל הסרט דרך הצילום בפילם 16 מ"מ. בו בזמן, כמו כל סרט, נקודת הזמן הספציפית המתוארת בו נוכחת תמידית, גם אם הסרט לא מלווה בנתונים או בדיווחי חדשות ולא מסגיר את התקופה שבה צולם (הסרט צולם במשך כמה שנים עד הצגתו ב-2017).

החלק הארוך בסרט, זה אשר בין היתר מציג ראינות עם אנשים החיים משני צדי הגבול, הוא לא פחות ניסיוני. המהגרים נראים בסרט דרך השאריות שהם מותירים במסעם, גם אם חלק מהן יכולות להיות שאריות של המטיללים במקום. המעבר בין סיקוונס אחד לאחר מציין חיבור ולא הנגדה, אף כי יש בסרט שילוב של טבע כמעט נידח, ערימות אשפה ושוט של רכבת מסע באורך אשר דומה כי גדול



מכל תחנה אפשרית, תיאור חג מקסיקני עממי וקאובי אשר מלווה בשיר "ג'וני גיטאר" הלקוח מתוך מערבון קלאסי באותו שם – לכאורה מרכיבים שונים ואף סותרים, אך הם יוצרים תחושה של חיבור דרך אחדות מבט ואופן העברתו. כאשר נשמעים בסרט קולות אנושיים, לרוב אין סנכרון מלא בינם לבין התמונה. התוצאה היא סרט אשר תסכל חלקים גדולים מקהל הצופים כאשר הוקרן בדוקאביב. ייתכן ואלו חיפשו לצאת מהסרט עם תובנות חדשות לגבי הגירה או עם סיפור אחיד שאחריו קל לעקוב. עבור צופים אחרים, ואני ביניהם, הסרט סיפק חוויה מהפנטת של חיבור בין זמנים שונים ובין תרבותיות שונות. זהו לא רק סרט אשר מתאר גבול ואנשים שרוצים לעזוב אותו עבור חיים טובים יותר, אלא סרט שמתמקד במפגש בין תרבות לטבע, וכולל מבט המעניק גוון פיוטי לאשפה ההופכת לחלק מן הנוף. הסרט מציג סימפטיה כלפי הקיום האנושי, בין אם מדובר באנשים אשר חיים באותה סביבה במשך שנים רבות ונאבקים בשינויים שזו עוברת, ובין אם מדובר באנשים שעוברים דרך אותה סביבה בתקווה לשינוי. באותו אופן, צמד הבמאים נע בין טכניקות קולנועיות מסורתיות – כמו שימוש בפילם, ראיונות ורמזים לקולנוע הוליוודי – ובין חיפוש תמידי לדרכי הבעה חדשניות. גם הקהל נע בין הפירושים השונים האפשריים לסרט ובין מוקדי העניין. זהו סרט ששואף בו זמנית לספק חוויה קולנועית מהפנטת ואמירה פוליטית, גם אם הוא בורח מניסוח אמירה שכזו במילים.

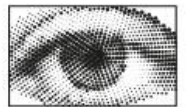
בעוד שבונאטה וסינדקי שאפו לצמצם את האמירה הפוליטית האישית שלהם בסרטם או לכל הפחות לאזן אותה עם סוגי מבט אחרים, סרטים נוספים שהוצגו במסגרת "עומק שדה" לאורך השנים בכלל וב-2017 בפרט היו פוליטיים באופן גלוי יותר. דוגמה בולטת היא המסה הקולנועית **סרט עכברוש** (Rat Film), שנוצרה בידי הבמאי תיאו אנטוני (Theo Anthony). על פניו, זהו סרט אשר מתפזר על פני כיוונים רבים כשהוא מתאר הן את ההווה והן את העבר, כאשר נקודת המוצא היא כביכול היחסים בין עכברושים ובני אדם. לכאורה, אנטוני מבקש לשנות את היחס השלילי לעכברושים, למשל כאשר דמות של מדביר אומרת בתחילת הסרט "בבולטימור אין בעיה של עכברושים, יש בעיה של אנשים". למעשה, הנושא העיקרי של הסרט הוא אכן יותר העיר בולטימור מאשר המכרסם, או ליתר דיוק, הקיפוח הגזעני והשיטתי של שחורים המתקיים בעיר. הסרט חושף כיצד תכנון העיר, במשך עשורים רבים, הותיר את השחורים עניים ומועדים יותר לפשע ולחולי, באופן המקביל לדרך שבה האדם שאף לבדל את עצמו מן העכברושים. זהו סרט מהיר בהרבה בקצב שלו מן הסרטים הקודמים שבהם דנת; ואף כי קשה לעקוב אחר האופן שבו כל החוטים אשר טווה הבמאי מתחברים, בסופו של דבר המסר הפוליטי של הסרט הוא חד וברור. נושא הקיפוח על רקע גזעי בארה"ב ובכלל נוכח רבות בקולנוע



התיעודי, אולם יש כוח בהקבלה (או אחת מן ההקבלות) אשר מייצר הסרט לעכברוש, שכן היא חושפת גם את עומק הרתיעה מן השונה וגם את גודל האכזריות של המדיניות העירונית והממשלתית. החיבור לחיה אשר מעוררת רתיעה פיזית בקרב חלקים גדולים מן האוכלוסייה יכולה להיות מתורגמת, בתום הצפייה בסרט, לרתיעה מן המצב. עם זאת, אנטוני משלב בסרט הרבה הומור ודומה כי הוא מנסה לבדר את הקהל בלי הרף, מה שמקנה לסרטו פוטנציאל קצת יותר גדול למצוא קהל רחב יותר מרוב סרטי "עומק שדה". מן הסתם, סרטים פוליטיים צריכים קהל רב, גם במקרה שאין בהם תקווה גדולה ביכולת היצירה להוביל לשינוי של ממש.

המבנה הלא שגרתי משרת את במאי הסרט גם באופן מהותי יותר. דרך הפניית תשומת ליבו של הצופה לדרך העשייה ויצירת הקשרים שחלקם נראים קלושים מאוד, הסרט מתייחס לאופן מסירת המידע כמעצב את התוכן ובכך חושף גם את המידע אשר הוסתר מן הציבור במשך שנים רבות. ההיסטוריה של העכברוש היא גם ההיסטוריה של הצד הנסתר והבזוי של האנושות והיחס שלה לאחר. זו גם היסטוריה של מסירת מידע לידי הצד החזק. הסרט מבקש מן הקהל להפנות מבט מעמיק יותר להודעות לעיתונאות ולהצהרות על תוכניות תכנון ערים או שיקום שכונות, ולחפש את מה שלא נמצא בחזית, את הקיפוח הסמוי אשר נוצר במודע או שלא במודע. השינוי המחשבתי הזה נועד להיות מיושם לא רק לגבי הדברים הרבים שמוצגים בסרט, אלא גם לגבי אופן צריכת המידע בכלל. כמו רבים מסרטי "עומק שדה", הסרט מבקש מאיתנו לצאת עם שאלות הרלוונטיות גם לתחומים אשר אינם קשורים ישירות לסרט עצמו.

העיסוק לא רק בתוכן של הסרט, אלא גם בדרך שבה המידע מועבר אל הצופה, בולט במיוחד בסרטים אשר עושים שימוש בחומרים קיימים ועורכים אותם באופן המקנה להם הקשר החדש. כמה סרטים אשר הוצגו ב"עומק שדה" לאורך השנים עונים להגדרה הזו, כאשר ייתכן שהמקרה המובהק ביותר מצוי בזוכה המסגרת ב-2017, סרטו של דין פליישר-קמפ (Dean Fleischer-camp) **תרמית** (Fraud), סרט המורכב מסרטונים ביתיים של משפחה אמריקאית. הבמאי מצא את הסרטונים הללו בחשבון היוטיוב של אב המשפחה וערך אותם מחדש, תוך שהוא הופך אותם כבסיס לעלילת מתח, שבה הורי המשפחה מתקשים לממן את האובססיה שלהם לקניות ולחידושים טכנולוגיים, ועל כן מרמים את חברת הביטוח ומוצאים עצמם נמלטים מרשויות החוק. פליישר-קמפ ערך שעות רבות של חומר גלם, שצולמו והועלו לרשת במשך שנים, והפך אותן לסרט בן קצת יותר מחמישים דקות, שבו התאריך אשר מופיע כל הזמן על המסך תוחם את העלילה לחודשים ספורים. כותרת הסרט היא



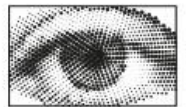
כמובן בעלת משמעות כפולה: היא מתייחסת הן לתרמית בעלילה הבדויה הנרקמת בסרט והן לסרט עצמו, שכל העלילה שהוא מציג הינה תרמית (גם אם הבמאי לא חושף בגלוי את דבר התרמית שביצע בסרט עצמו).¹

אולם בכל זאת מדובר בסרט תיעודי. הוא אולי לא מתעד תרמית של חברת הביטוח, אבל חיי המשפחה המצולמים בו, לפחות באופן חלקי, הם תיעוד אמיתי ממקור ראשון, שכן אב המשפחה הוא זה שצילם אותם. הסרט מתעד את האובססיה של משפחה אמריקאית לקניית מוצרים חדשים מסוגים שונים, כמו גם לתיעוד עצמי, שני היבטים אשר מייצגים גם תופעות חברתיות רחבות. לא פחות מכך, הסרט הוא תיעוד של האופן שבו קהל מקבל דימויים כמייצגי אמת, הן בגלל האסתטיקה של צילום ביתי (או כל אסתטיקה תיעודית אחרת) והן בגלל ההקרנה של הסרט במסגרת פסטיבל לקולנוע תיעודי דוקאביב: הקהל סבור שהסרט צריך לייצג אמת כי הוא מוצג במסגרת אשר לכאורה מצהירה על כך. בכך, סרט המגדיר את עצמו כהונאה וכתיעודי בו זמנית מייצר בהכרח סתירה פנימית.

תרמית מעלה גם שאלות לגבי האחריות האתית של הבמאי, מעבר לשאלת הצגת הבדוי כאמיתי: גם אם קיבל את הסכמת המשפחה המצולמת, הרי פליישר-קמפ מציג אותה בסרט כמשפחה של פורעי חוק, תוך שהוא נותן פרשנות ביקורתית לחומרים שהם צילמו ממניעים אחרים. הוא מנצל את מושא התיעוד. חוסר הנחת הזה צריך להיות מיוחס גם לכל יצירה תיעודית שבה הבמאי מתעד אנשים אחרים ומציג אותם בדרך שבה הוא רואה אותם, דרך שהיא תמיד סובייקטיבית. סרטו של פליישר-קמפ מכיל בתוכו לא רק ביקורת על הדרך שבה קהל תופס סרט כמייצג אמת, או ביקורת על תרבות הצריכה בארה"ב, אלא גם ביקורת עצמית על יוצר הסרט כיוצר מניפולציות וכמנצל את הסובייקט התיעודי המתמסר לו.

במובן מסוים, סרטו של פליישר-קמפ פחות נצלני מסרטים אחרים: הוא אומנם עושה שימוש בדימוי ובקולות של המתועדים, אך לא חושף פרטים על אודות חייהם או את הסיפור הפרטי שלהם. לעומת זאת, סרטה של ג'יין גילולי (Jane Gilooly) **מזוודת האהבה והבושה** (Suitcase of Love and Shame), שהוצג בדוקאביב 2014, חושף תמלילים מאוד אינטימיים, אשר נועדו להישמר בסוד בטרם התגלו במקרה כעבור שנים מאז שהוקלטו. הבמאית ביססה את הסרט על קלטות אודיו אשר נמצאו

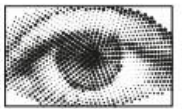
¹ עוד על התגובות לסרט והיחס לתרמית במאמרו של ד"ר אוהד לנדסמן "פסטה עדיין לא גדלה על עצים", **תקריב** 15.



במזוודה שאותה קנתה מאתר קניות. בקלטות ישנן הודעות על משיבון, או שיחות טלפון, אשר הקליטו זה לזה זוג נאהבים במהלך שנות השישים – היא אלמנה, הוא נשוי לאישה אחרת. אף כי הם מזהים בסרט בשמות הפרטיים שלהם בלבד, יש בסרט תחושה של כניסה לתוך סוד, לא רק בגלל שמדובר ברומן מחוץ לנישואין שגילויו יכול להמיט אסון על הגיבורים, אלא בגלל שמדובר לפרקים במכתבי אהבה חושפניים שמן הסתם נועדו רק לנמען/ת. כפי שמבהירה כותרת הסרט, אנו נכנסים לא רק לנבכי האהבה, שהיא דבר פרטי במהותה, אלא גם לבושה אשר חשים הדוברים, בושה המוצגת מחדש, שנים לאחר הרומן, מבלי שנדע על מה שארע מאז הוקלטו ההודעות ועד מציאת המזוודה.

הסרט הוא מרתק גם בגלל היחסים הלא שגרתיים בין הפסקול לתמונה. כמעט באופן בלעדי, הסיפור עצמו מועבר על ידי הפסקול בלבד. התמונה חשוכה לגמרי במשך חלק מן הזמן, וברגעים אחרים היא מנסה לתת ביטוי חזותי שיכול להפוך את הרומן מן העבר למשהו מוחשי יותר – דרך צילומי ארכיון מן התקופה, צילום של צילי אודיו ולעיתים דימויים מבוימים המנסים לתת ביטוי לרחשי הלב ולתחושה אשר הנאהבים מנסים לבטא או לרושם של הבמאית בעקבות הדברים. כתוצאה מכך, השיחות לא רק מאבדות את ההקשר הפרטי שלהן והופכות מסודיות לפומביות, אלא הן גם הופכות לחומר רקע לסוג של מיצג וידיאו אשר מנסה ללכוד את רוח התקופה ששררה עשורים רבים לפני עשיית הסרט. במילים אחרות, הסרט לא רק צולל לתוך אהבה אסורה, אלא גם מנסה להשתמש בה כמייצגת של עבר לא מושג, שארית משנות השישים של ה-20 בעשור השני של המאה ה-21, או שריד של הקלטה אנלוגית בעידן הדיגיטלי. משמע, הסרט הופך את הדבר הפרטי ביותר לדיון במדיום עצמו.

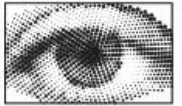
מקרה אחר שבו שימוש בחומר גלם אשר צולם בידי אדם שאינו הבמאי, ומרגיש במהלך הסרט כמו חדירה לפרטיות, נמצא בזוכה התחרות של שנת 2015, **מכונת הזמן של סם** (Sam Klemke's Time Machine). במאי הסרט מתיו בייט (Matthew Bate) מצא באינטרנט וידיאו שבו גיבור הסרט, סם קלמקה, ערך צילומים שלו מערב השנה החדשה בכל שנה מ-1977 עד שנת 2011. בייט יצר קשר עם קלמקה וגילה כי האיש צילם במשך כל התקופה לא רק את סיכום השנה, אלא גם חלקים רבים מאוד מחייו. מכיוון שבאותה שנה שוגרו לחלל החלליות וויאג'ר ועליהן תקליט הזהב שמהווה קפסולת זמן של האנושות עד שנת 1977, בייט החליט לייצר סרט אשר משלב בין סרט תיעודי צרפתי על תקליט הזהב לבין חומרים אשר צילם קלמקה לאורך השנים. בעוד התקליט נותר תקוע בזמן, החיים של קלמקה מתקדמים. לפחות בעשורים הראשונים לתיעוד הם מתקדמים בצורה מטרידה. בעוד



קלמקה נע מאכזבה לאכזבה בחייו המקצועיים והאישיים, הסרטים שלו הופכים לחושפניים יותר ויותר, אף כי הוא מצוי לפרקים במצב כלכלי קשה במיוחד ומערכות היחסים שלו עם נשים מאירות אותו בגוון פתטי. אולם החלק האחרון של הסרט הופך את היצירה לאופטימית יותר: לא רק בגלל שקלמקה מצא דרך לשלב בין הנטייה האמנותית שלו לבין פרנסה וזוגיות, אלא גם מפני שבייט מכניס יותר מעצמו בחלקו האחרון של הסרט – כולל הדגמה של הדרך שבה הוא זייף את הסרט התיעודי על תקליט הזהב והסביר כי מראש היה מדובר בגימיק. הנושא האתי לא נפתר לגמרי בסיום הסרט, גם אם יש בו משהו מוכר מן הבחינה הרפלקסיבית, אבל היצירה הופכת מקודרת לאופטימית. נדמה לבסוף כי הנושא העיקרי חדל להיות שינויי הזמן, אלא מציאת האושר האישי גם אחרי חיים קשים.

בייט כאמור חושף את העשייה הקולנועית בצורה ישירה יותר מן הסרטים הקודמים שבהם דנתי, אף כי כפי שצינתי כל הסרטים מדגישים את המניפולציה הקולנועית בדרך שלא ניתן לחמוק ממנה בחלק מן המקרים, וייתכן כי יש בכך כוח רב יותר מן העיסוק הישיר של **מכונת הזמן של סם**. אולם חלק מן הסרטים אשר הוצגו במסגרת "עומק שדה" הולכים אפילו רחוק יותר ומציגים את עצם עשיית הסרט כנושא המרכזי. אחת מן הדוגמאות הקיצוניות ביותר מצויה בסרט **קייט מגלמת את כריסטין** (Kate Plays Christine) שהוצג בשנת 2016. הסרט, שביום בידי רוברט גרין (Robert Greene), עוקב אחר תהליך העבודה של השחקנית קייט לין שיל (Kate Lyn Sheil), בבואה לגלם את דמותה האמיתית של כריסטין צ'אבוק (Christine Chubbuck), מגישת טלוויזיה אשר התאבדה בשידור חי. הסרט עוקב אחר שיל בתהליך התחקיר שהיא עושה בחיפוש אחר חומרי ארכיון של ההתאבדות או קטעי חדשות אחרים של כריסטין, כמו גם בשיחות עם אנשים אשר הכירו אותה. נוסף על כך, אנו צופים בה משנה את המראה שלה על מנת להגביר את הדמיון הפיזי לדמות האמתית ומדברת על הקריירה שלה כשחקנית. הסרט מראה אותה עושה חזרות על הדמות ועובר בין החזרות לקטעים אשר מהווים את הסרט העלילתי שבו היא מגלמת את כריסטין, סרט אשר לא קיים כסרט שלם. היא דנה עם אנשים שונים על העיסוק של המדיה באלימות ובסנסציוני כנושא של הסרט, בעוד העניין שלה עובר לא מעט לחיים העצובים והבודדים שאולי היו לדמות האמיתית, שאותה היא לא יכולה באמת להכיר או לייצג.

סצנת הסיום של הסרט הופכת את רגע ההתאבדות לרגע שבו שיל מאשימה את יוצרי הסרט ואת קהל הצופים שלו באובססיה לרגע המוות, והשאלה הופכת להיות לא למה כריסטין התאבדה, אלא

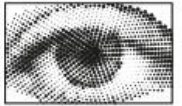


למה הנושא הזה עולה על הפרק כמעט חמישים שנה לאחר המקרה.² בכך, הסרט בעצם מאשים גם את השחקנית בשותפות לניצול של האישה האמיתית, אשר מועברת בסרט שוב כאייטם צהוב, שנגדו אולי ביקשה למחות, וגם כקורבן של דברים כגון היחס לנשים בחברה, רגשי נחיתות בנוגע למראה חיצוני, חוסר פופולאריות חברתית ותרבות שנמשכת לאלימות. הרגע הזה גם מטשטש באופן נוסף את הפער בין התיעודי לעיליתי, שכן דומה כי הוא תוכנן מראש ונבנה לאורך כל היצירה התיעודית, שהיא יצירה אשר שואפת גם כן לבצע התאבדות, כלומר לערער על התוקף שלה. הסרט מספר את סיפור היצירה של כל סרט קולנוע, לא רק את הסיפור הביוגרפי של אותה אישה, מאחר שהוא מראה כי קל יותר לעסוק בדרך יצירת הייצוג מאשר להבין באמת את האישה המתה, או לרדת לפשרו של הסיפור "האמיתי".

העיסוק בקולנוע בדיוני נוכח בעוד מספר רב של סרטים שהוצגו במסגרת "עומק שדה" לאורך השנים בכלל וב-2016 בפרט. אחד מהם הוא הזוכה של אותה שנה, **ארצם של הנאורים** (The Land of the Enlightened) של הבמאי ההולנדי פיטר-ז'אן דה פיו (Pieter-Jan De Pue). הסרט מתחיל עם חומר תיעודי המצולם מתוך נקודת המבט של הצבא האמריקאי באפגניסטן, אבל עובר במהרה לנקודת המבט של קבוצת ילדים, אשר גדלו באזור המלחמה והופכים להיות צבא עצמאי, הסוחר במתכות, סמים וכלי נשק, ושמסוגל להפחיד את הכוחות האחרים באזור. דה פיו משלב בסרט לא רק קטעים משוחזרים, קטעים בדיוניים וקטעים תיעודיים, אלא גם ז'אנרים שונים של קולנוע עלילתי, או סרטים אשר נתפסים בצורה שונה בידי קהל הצופים – המפגש הבלתי אפשרי בין האכזריות של המלחמה וסרטי המלחמה לבין התמימות של הילדים והתקווה שבסרטי ילדים. כך, החלק האחרון של הסרט הופך למסע של הילדים לעבר פנטזיה אשר תוכל להגשים את המשאלות של חלקם, כאילו הסרט היה האגדה ולא תיאור המציאות המזעזעת.

הצילום, אשר גם עליו אחראי דה פיו, עושה שימוש מרהיב בפילם 16 מ"מ באופן אשר יכול לנצח מבחינת הספקטקל הקולנועי כל סרט הוליוודי. חוסר הנחת שהסרט מעלה נובע הן מן הנושא, הן מהיבט הניצול אשר קיים גם בסרט זה, והן מן ההנאה האפשרית מהיופי החזותי אשר הוא מייצר. בכך, הוא מהווה בעיניי סרט המייצג כמה מהדברים אותם למדנו במסגרת "עומק שדה" לאורך השנים, כפי שצינתי קודם לכן במאמר זה: הדגשת הסובייקטיביות של העשייה הקולנועית, היכולת

² סרט עלילתי על חייה של אותה דמות הופק בארה"ב כמעט במקביל בידי חברה אחרת. שני הסרטים הוצגו בבכורה בפסטיבל סאנדנס 2016



לשנות את החומר המצולם באמצעות העריכה ואולי אף את המציאות באמצעות אקט הצילום, אחריות הבמאי כלפי המתועד, המקום אשר ניתן לצופה בפרשנות, והאופן הדינמי של הגדרת הז'אנרים השונים ושל ההבדל בין הבדוי למתועד.

אבל הדבר החשוב שהוא מדגים הוא שהקולנוע התיעודי, על גווניו השונים, עושה דרך קבע שימוש בשפה הקולנועית לא פחות מכל סוג אחר של קולנוע. עם זאת, לתחושת האישיות, הדיון בקולנוע התיעודי נותר פעמים רבות תחום לנושא הסרט ולא לשפה הקולנועית או לאופי הייצוג. המסר הכללי העולה מכל סרטי המסגרת לא נוגע בהכרח לסוגיה מה צריך להיות מוגדר כסרט תיעודי, שכן הגדרה זו תמיד תהיה חמקמקה ובלתי ניתנת לפתרון מספק. המסר הכללי צריך להיות לגבי השיח על הקולנוע התיעודי: השיח צריך לכלול את מכלול הנושאים אשר בהם דנים הסרטים, אך לא פחות מכך עליו לתת את הדעת גם על האופן הצורני שבו הנושאים הללו מועברים לקהל.

פילמוגרפיה:

Fraud. Dean Fleischer-Camp. USA, 2016.

Kate Plays Christine. Robert Greene. USA, 2016.

The Land of the Enlightened. Pieter-Jan De Pue. Belgium-Ireland-Netherlands-Germany-Afghanistan, 2016.

Manakamana. Stephanie Spray, Pacho Velez. Nepal - USA, 2013.

El Mar La Mar. Joshua Bonnetta, J.P. Sniadecki. USA, 2016.

Sam Klemke's Time Machine. Matthew Bate. Australia - USA, 2015.

Suitcase of Love and Shame. Jane Gillooly. USA, 2013.

Rat Film. Theo Anthony. USA, 2016.