

פריחה אביבית בשדות המציאות: על הפנים המשתנות של הקולנוע התיעודי בישראל

מאת: שמוליק דובדבני

ב-20 השנים שחלפו מאז נוסד פסטיבל דוקאביב, השתנה השיח סביב הקולנוע התיעודי בארץ מן הקצה אל הקצה. אף שאין מטרתו של מאמר זה להציג את דוקאביב כגורם הבלעדי לתמורות אלו – עדיין, יהא זה נכון לטעון כי הפסטיבל היווה גורם משמעותי לשינוי בצריכה של הקולנוע הדוקומנטרי בישראל, הכתיבה עליו וההבנה שלו.¹

דוקאביב החל לפעול לקראת סיומו של עשור שבו התחולל השינוי ביחס למעמדו של הקולנוע התיעודי בישראל. בשנת 1993 נוסדה הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה שהמנדט המוצהר שלה היה תמיכה בסרטי תעודה (אך גם דרמות קצרות וסרטים ניסיוניים). פעילותה של קרן זו באה לאחר עשורים שבהם סרטים תיעודיים נוצרו בארץ בעיקר במסגרת שירות הסרטים הישראלי והטלוויזיה.

באותה שנה החל גם הערוץ השני לשדר באופן מסחרי, אחרי שבע שנים של שידורי ניסיון. שלושת הגופים שהפעילו את הערוץ ("קשת", "רשת" ו"טלעד") תמכו אף הם ביצירה הדוקומנטרית כחלק מתנאי הזיכיון שהוענק להם ודרשו השקעה בסרטים בעלי נושאים חברתיים-פריפריאליים. עם קרנות שייסדה הרשות השנייה לטלוויזיה ורדיו, וכן כאלה שהפעילה בשיתוף גורמים מוסדיים אחרים (הקרן החברתית, למשל, שנוסדה בשנת 1999 בשיתוף הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה) – הפך הערוץ המסחרי, לפחות בתחילת דרכו, לגורם חשוב אף הוא ביצירה הדוקומנטרית הישראלית.

גוף משמעותי נוסף שפעילותו החלה בעשור המדובר הוא ערוץ 8 של הכבלים, שהופעל בין השנים 1996–2012 על ידי נגה תקשורת, ומאז על ידי סלוצקי אפיקי תקשורת. ערוץ זה מהווה, מאז ועד היום, בסיס ליצירה תיעודית עשירה, פורצת דרך ומגוונת (הערוץ היה שותף, בין היתר, בהפקת **ואלס עם באשיר** [ארי פולמן, 2008], **חמש מצלמות שבורות** [עימאד בורנאט וגיא דויד, 2011] ו**שלטון החוק** [רענן אלכסנדרוביץ', 2011]). מאז נחנך ערוץ יס-דוקו בשנת 2006 חזרה הטלוויזיה, לראשונה מאז ימי הערוץ הראשון, להיות הגורם המשמעותי במימון ושידור היצירה

¹ גילוי נאות: הכותב הוא חבר עמותת ונהלת דוקאביב.

התיעודית בישראל.

למרבה הצער, בניגוד למקובל במדינות רבות באירופה וכן בארה"ב, הטלוויזיה אכן היוותה גורם כמעט יחיד לצפייה בסרטים דוקומנטריים בארץ. סרטים מעטים זכו להקרנות ספורות בסינמטקים, ובודדים הגיעו אל האקרנים המסחריים – בולט בהם **בגלל המלחמה ההיא** (אורנה בן-דור, 1988), שרשם לזכותו כ-100 אלף צופים. הסרט התיעודי, למרות התבססות הגורמים המממנים והמשדירים, נותר במעמדו השולי ככל שהדברים אמורים בצפייה בו על המסך הגדול. בכך כמו נשתמרה גישה מסורתית שראתה בו, בראש ובראשונה, יצירה טלוויזיונית ולא קולנועית.

במקביל לכל אלה, יש לציין את פעילותו של פורום היוצרים הדוקומנטריים (שחוגג השנה אף הוא שני עשורים לקיומו). פורום זה נועד לקדם את היצירה התיעודית הישראלית הן בכל הנוגע להקצאת תקציבים ומשבצות שידור, והן בהעמדה במרכז של השיח על אודות הסרט הדוקומנטרי דרך כנסים וימי עיון. "קופרו", הקרן לשיווק סרטי תעודה ואנימציה, מהווה אף היא גורם חשוב בקידומו של הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי בכל הנוגע לפיתוח, הפקה והפצה.

סרטים תיעודיים ישראליים נחשפו והוקרנו במסגרות תחרותיות, עוד לפני בוא דוקאביב, בפסטיבלים של ירושלים וחיפה. ואולם, מסגרות אלו נחשבו שוליות ביחס לתחרות שיוחדה לסרטים העלילתיים באורך מלא, והסרטים התיעודיים הוצגו על פי רוב באולמות הקטנים, מבלי שזכו לסיקור נרחב. יתר על כן, אף על פי שגם הפסטיבלים של ירושלים וחיפה הקפידו, ומקפידים גם היום, להציג סרטים תיעודיים – הרי שמספרם נמוך משמעותית ביחס לסרטים הבדיוניים המוקרנים במסגרתם.

בהקשר זה יש לזכור, כי עוד לפני ההצלחה הגדולה שזכו לה סרטים ישראליים בפסטיבלים בינלאומיים ("רנסנס" קולנועי שראשיתו בתחילת המאה ה-21, ובולטים בו סרטים **כביקור התזמורת** [ערן קולירין, 2007], **בופור** [יוסף סידר, 2007], **ואלס עם באשיר ולבנון** [שמוליק מעוז, 2009]), הייתה זו היצירה התיעודית הישראלית שייצגה את הקולנוע המקומי במסגרות יוקרתיות. רשימה חלקית בלבד: **הבחירה והגורל** (ציפי רייבנבאך, 1993) זכה בפרסים בפסטיבלים של יאמאגטה ואידפ"א; **מבעד לרעלת הגלות** (דוד בן שטרית, 1994) זכה בפרס

הסרט התיעודי הטוב ביותר בפסטיבל הסרטים בפרייבורג; **מחסומים** (יואב שמיר, 2003) זכה בפרס הראשון באידיפ"א; **רשימת אהבה** (דוד פישר, 2000) קטף אות הצטיינות בפסטיבל הקולנוע התיעודי הבינלאומי בטאיוואן; ואילו **מועדון בית הקברות** (טלי שמש, 2005) עוטר בפרס יונת הזהב בפסטיבל הקולנוע הדוקומנטרי בלייפציג. האחרון אומנם זכה להקרנות מסחריות ברשת בתי הקולנוע "לב", אך אף לא אחד מהסרטים האחרים שצוינו הוצג בפני הקהל הרחב מחוץ לסינמטקים. וכך, למרות היוקרה שהעניקו יוצרי הקולנוע הדוקומנטרי בארץ לתעשייה המקומית – הם וסרטיהם מצאו עצמם, באופן פרדוקסאלי, בשוליים. כאילו מרכז הבמה, ברמת השיח והחשיפה לקהל, שייך בדרך "טבעית" לקולנוע המכונה עלילתי. וכאילו כדי להוסיף על הפרדוקסאליות הזו – הסרט הישראלי המדובר ביותר בשנים האחרונות הוא סרט דוקומנטרי, **ואלס עם באשיר**.

שוליות זו לא תפסה רק לגבי הקולנוע התיעודי שנוצר בישראל. היא הייתה נכונה גם לגבי הקולנוע התיעודי שנעשה באירופה ובארה"ב, ונדחק שם למסגרות הקרנה נישתיות או לבתי קולנוע המזוהים עם "art cinema". מבקרי הסרטים הקדישו להם על פי רוב שורות בודדות, וממילא הכתיבה עליהם נעדרה היכרות עם סוגיות אסתטיות, תיאורטיות ואתיות רלוונטיות. מעניינת בהקשר זה העובדה, שאפילו חברי האקדמיה האמריקאית לקולנוע לא טרחו, במשך שנים, לבחון ברצינות את הסרטים התיעודיים שהציגו את מועמדותם לאוסקר. מקרה זכור היטב הוא זה של **Hoop Dreams** של סטיב ג'יימס (Steve James, 1994), שבמשאל משנת 2007 דירגה אותו האגודה הבינלאומית לקולנוע דוקומנטרי כסרט התיעודי הטוב בכל הזמנים. בשנה שבה יצא הסרט לאקרנים, הוא אף לא נמנה על חמשת המועמדים הסופיים בקטגוריה זו. רק בעקבות מחאת מבקרים ועמיתים לעשייה התיעודית, התברר שחברי האקדמיה בהוליווד, שנהגו להאיר בפנסיהם על המסך כל אימת שאחד מהם השתעמם ומאס בסרט שצפו בו, לא שרדו אפילו 20 דקות והקרנת הסרט הופסקה.

דוקאביב, שנוסד על ידי הקולנוענית אילנה צור שהייתה גם המנהלת הראשונה שלו (בעלה המנוח, המנתח הפלסטי פרופ' חגי צור, הוא שטבע את שמו), לא היה רק פסטיבל חלוצי מסוגו בארץ; נוכחותו ביטאה גם את התמורות העולמיות ביחס לשיח על הקולנוע התיעודי. שנות ה-90 בישרו את עליית הפופולאריות של הקולנוע התיעודי בקרב הקהל הרחב, כמו גם את ההצלחות המסחריות של כמה

מהם (למעשה, עשרת הסרטים התיעודיים הקופתיים בכל הזמנים נוצרו ב-14 השנים האחרונות). אין זו מטרתו של מאמר זה למנות את הסיבות שהביאו לשינוי זה ביחס לקולנוע התיעודי. פול ארתור (Paul Arthur) במאמרו "Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary" מזהה את הרגע הטכנולוגי-תרבותי המאופיין בבלוגים, במצלמות רשת ובאינספור תוכניות ריאליטי המציפות את חיינו, כנקודת זמן בלתי נמנעת שבה "חיי כל אחד נתפסים באופן מהותי כהפקה-בתהליך שמאפייניה מעוצבים על ידי ספקטרום של פרקטיקות 'דוקומנטריות'".² יתר על כן, "פניו המשתנות" של הסרט התיעודי והאתגרים האסתטיים, הטכנולוגיים והאתיים שליוו אותם, טשטשו בין הקולנוע התיעודי והבדיוני באופן שהצריך להגדיר מחדש את מערכת הציפיות מהז'אנר והאקסיומות המזוהות עימו.

מתוך הרגע הזה נולד דוקאביב כפסטיבל שמזהה את ההתעוררות שחלה ביצירה הקולנועית התיעודית. אבל ההתעוררות לא התרחשה רק בתחומי העשייה. שכן בשנת 1991 ראה אור ספרו של ביל ניקולס (Bill Nichols) *Representing Reality* שהניח, מבלי להפריז, את הבסיס התיאורטי לכל דיון עתידי בקולנוע התיעודי. בעוד מחקר הקולנוע התמקד, כמעט ללא יוצא מן הכלל, בקולנוע הבדיוני-נרטיבי – ספרו של ניקולס, שהגדיר את הקולנוע התיעודי כחלק מרכזי ב"שיח של הפיכחון" ("discourse of sobriety"), סיפק תשתית מחשבתית סביב הפרקטיקה, האתיקה והצריכה של קולנוע תיעודי. ספר חשוב נוסף, *Theorizing Documentary*, שאותו ערך מייקל רנוב (Michael Renov) בשנת 1993, סיפק באמצעות המאמרים הכלולים בו (ובמיוחד זה של רנוב עצמו על הפואטיקה של הקולנוע הדוקומנטרי) בחינה מחודשת, מעמדה פוסט-מודרניסטית מובהקת, של מושגים, הנחות ותפיסות המיוחסות לסרט התיעודי.³

על מעמדו של דוקאביב בשנים האחרונות תעיד העובדה שהפסטיבל הראשון שנערך בשנת 1999 בסינמטק תל-אביב נמשך ארבעה ימים וחצי, והוקרנו בו 46 סרטים שצפו בהם כ-5000 איש.⁴ כיום הוא מתפרש על פני עשרה ימים ועל פני

² Arthur Paul, "Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary," *Cineaste* (Summer 2005): 19.

³ מאמרו של רנוב, "[לקראת פואטיקה של הסרט התיעודי](#)", תרגם קלוד אבירם, פורסם בתקריב מספר 3.

⁴ נירית אנדרמן, "מייסדת דוקאביב פורשת מניהולו", [הארץ](#), 5 למאי 2010.

כמה מתחמים (הסינמטק, מוזיאון תל-אביב, נמל תל-אביב, כיכר הבימה, גינת לוינסקי ובית דני), מוקרנים בו כ-120 סרטים (כולל סרטים קצרים וסרטי סטודנטים), ואשתקד פקדו אותו 56 אלף צופים. נוסף על כך, מקיים דוקאביב, מזה כמה שנים, פסטיבלים במעלות-תרשיחא (דוקאביב-גליל) ובירוחם (דוקאביב-נגב). יתר על כן, המסגרות השונות שהחלו נכללות בו במרוצת השנים האחרונות מעידות על התמורות הטכנולוגיות והאסתטיות המתרחשות בשדה התיעודי. כזו היא מסגרת "עומק שדה", המוקדשת ליצירות דוקומנטריות פורצות דרך, חדשניות בדרכי המחשבה והפרקטיקה, ומעלות תהיות בדבר הטשטוש ההולך וגובר שבין תיעוד ובדיון.⁵

מבחינה זו, העניק דוקאביב ליצירה הדוקומנטרית, הישראלית והבינלאומית, את מקום כבוד הראוי לה. קשה שלא לראות באולמות ההקרנה המתפקעים במהלך ימי הפסטיבל, עדות לצימאון ולתשוקה של צופה הסרטים המקומי לצורך סרטים דוקומנטריים. העובדה היא שמספר הסרטים התיעודיים, הישראליים והזרים, שהגיעו להקרנות מסחריות בבתי הקולנוע עלה משמעותית מאז התבסס הפסטיבל. דוגמאות לכך לא חסרות: **פעלים למתחילים** (ניקולא פיליבר, 2002), **לתפוס את הפרידמנים** (אנדרו ג'ארקי, 2003), **פרנהייט 11.9** (מייקל מור, 2004), **סיפורים שאנו מספרים** (שרה פולי, 2012), **איימי** (אסיף קפאדיה, 2015), **מיסטר גאגא** (תומר היימן, 2015), **פרינסס שואו** (עידו הר, 2015), וסרטים שזכו להצלחה רבה במסגרת הקרנות סינמטקיות כ**הדירה** (ארנון גולדפינגר, 2011) ו**עד קצה הזריחה** (סילבן ביגלאיזון, 2015).

הפיכתו של הקולנוע התיעודי לפופולארי יותר בעבור הקהל הרחב יצרה גם עניין רב יותר בשיח על אודותיו. במיוחד אמורים הדברים בכתיבה האקדמית, שאף כי התייחסה לא פעם לקולנוע התיעודי הישראלי עוד לפני בוא דוקאביב – על פי רוב נדרשה לסרטים כחלק מדיון תמטי ופחות בהקשרים ייחודיים ליצירה הדוקומנטרית (מאמרים שנכתבו על סרטי "הדור השני" לשואה או עסקו בתיעוד הסכסוך הישראלי-פלסטיני, למשל). יתר על כן, רוב המחקרים שנכתבו על הקולנוע הישראלי התעלמו לחלוטין מהיצירה התיעודית המקומית – בעיקר משום שרוב הסרטים שנוצרו במסגרת זו זכו לחשיפה מצומצמת ביותר, כאמור דרך הקרנות ספורות בסינמטקים או בשולי הפסטיבלים של ירושלים וחיפה. לפיכך יש

⁵ ראה מאמרו של עופר ליברגל, "[מה למדנו מ'עומק שדה'](#)", המופיע בגיליון זה.

בהחלט מקום לטענה כי בחירתו של דוקאביב להעמיד את היצירה הדוקומנטרית הישראלית בחזית, השפיעה גם על הפריחה היחסית של הכתיבה עליה. וכך, לא זו בלבד שמספר המאמרים וההתייחסויות האקדמיות לקולנוע התיעודי הישראלי עלה, אלא שב-20 השנים האחרונות נכתבו, בעברית ובאנגלית, ספרי מחקר העוסקים בו ישירות: ספרי **גוף ראשון, מצלמה** (2010), על הקולנוע התיעודי האישי בישראל בין שתי האינתיפאדות; ספרה של רעיה מורג, **טראומת הכובש, הקולנוע, האינתיפאדה** (2017), העוסק בסרטים תיעודיים ישראלים הבוחנים את עמדת המעוול; וכן פרקים באנתולוגיות המוקדשים לקולנוע הישראלי. חוקרים כאוהד לנדסמן, ענת זנגר, מיכל פרידמן, יעל מונק, רז יוסף, דן גבע, אודיה כהן-רז ומירב אלוש-לברון כוננו קורפוס מחקרי ותיאורטי שנדרש לסוגיות מחשבתיות ופרקטיות עכשוויות בשיח על הקולנוע הדוקומנטרי, ויישם אותן על יצירות תיעודיות מקומיות. במילים אחרות, נוצר מחקר העוסק ישירות בקולנוע התיעודי הישראלי, ולא כאזכור שולי בדיון על הקולנוע הישראלי העלילתי. בשנים האחרונות מבסס כתב העת **תקריב** את מעמדו המרכזי כבסיס לדיון, כתיבה ותרגום של שיח מכונן על קולנוע תיעודי בכלל וקולנוע תיעודי ישראלי בפרט (קדם לו, מבחינה זו, כתב העת המצוין **קרניים**, שיצא בשנים 2000–2001, בעריכת סיגל אשד ובתמיכת הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה).

יתר על כן, בביה"ס לקולנוע וטלוויזיה ע"ש סטיב טיש באוניברסיטת תל-אביב הפך הקורס מבוא לקולנוע תיעודי מקורס בחירה לתלמידי שנים ב' ו-ג' לקורס חובה המועבר כבר בשנה א' (גילוי נאות: זהו קורס שמעביר כותב שורות אלה). קורסים שעניינם הקולנוע התיעודי הישראלי מתקיימים אף הם במוסדות גבוהים ללימודי קולנוע. עם זאת, קשה לומר בסיפוק שההיסטוריוגרפיה של הקולנוע התיעודי שנוצר בארץ אכן זוכה לדיון ולמחקר נרחבים, ורובו של הדיון הזה הוקדש לסרטיו פורצי הדרך של דוד פרלוב (לאחרונה אצר חן שיינברג מחווה ליצירתו הנשכחת של "דוד אחר", דוד גרינברג; וענת דן ואני כתבנו מאמר המוקדש לסרטיו **מוכשר בלי ראש** [1963] **ושער הגיא** [1965]), במסגרת מחקר מקיף על הקולנוע התיעודי בישראל בשנות ה-60 וה-70, שעתיד להתפרסם בקרוב). נוסף על כך, פורום היוצרים הדוקומנטריים מנהיג מזה שנים מפגשים עם בכירי יוצרי הסרטים התיעודיים בארץ, המספרים על תהליך הפקת הסרט הראשון שלהם. גם זו דרך חשובה להנציח את עברו של הסרט התיעודי הישראלי.

פסטיבל דוקאביב הראשון, שנערך כאמור בשנת 1999, הקדיש מסגרת לאבני דרך בתולדות הקולנוע התיעודי הישראלי, שאותה אצר דוד פרלוב. בין 13 הסרטים שנבחרו והוקרנו במסגרת המחווה, היו **שער הגיא**, **בירושלים** (דוד פרלוב, 1963), **מתרסים** (רם לוי, 1969), **רימון בעזה** (מוטי קירשנבאום, 1971) ו**סנג'ין** (ג'ולי שלז, 1993). אני מבקש לטעון כי בחירה זו ביקשה להדגיש את העובדה שלקולנוע התיעודי הישראלי יש היסטוריה – וזו, להבדיל מההיסטוריה של הקולנוע העלילתי המקומי, אינה כה מוכרת ונגישה. ואכן, בעוד הקולנוע העלילתי הישראלי מוקרן בערוצים מסחריים ונישתיים כאחד (וכזכור, גם היווה מקור עשיר לכתיבה אקדמית והיסטוריוגרפית) – ההיסטוריה של הקולנוע התיעודי כאן, כאמור, לא נחקרה ונחשפה באופן מספק. זאת ועוד, הקורסים שעסקו בתולדות הקולנוע הישראלי התמקדו, ועדיין מתמקדים, בקולנוע העלילתי. כך, בעוד שהסטודנט הישראלי עשוי לסיים את לימודיו תוך היכרות סבירה עם יצירות מרכזיות ויוצרים קנוניים של הקולנוע המקומי – שמותיהם של דוקומנטריסטים מכוננים כגון דוד פרלוב, דוד גרינברג, אמיל (מילק) קנבל, רם לוי, הלגה קרנסטון-קלר, דוד בן שטרית, יגאל בורשטיין ומיכה שגריר (וזהי רשימה חלקית בלבד), עשויים, במקרה הטוב, להישמע לו מוכרים.

מבחינה זו, קשה לומר שדוקאביב יצר בתוכו מסורת של מחווה לדוקומנטריסטים הישראליים, כמו גם למסגרות ההפקה השונות (שירות הסרטים הישראלי, למשל). בהיעדר אפשרות של חשיפה לסרטים התיעודיים הישראליים שנוצרו בעשורים הראשונים למדינה – מישו צפה לאחרונה ביצירות משמעותיות ונפלאות כמו **הקרב על היעד** (אורי זוהר, 1964), **ביעור הבערות** (יצחק צפל ישורון, 1965), **המסחאים** (מיכה שגריר ויכין הירש, 1965), **לעמוד על הרגליים** (אלי כהן, 1974), **ביבה** (דוד פרלוב, 1977) או **להיות מלכה** (גדעון גנני, 1977)? – ראוי היה שדוקאביב ישמר את מה שהתחיל במהדורה הפותחת שלו. אחרי הכול, פסטיבל סרטים הוא גם הדהוד זיכרון הקולנוע של העבר, לא רק חשיפה להווה.

הדברים האלה חשובים דווקא משום שדוקאביב, מראשיתו, הקדיש מקום לרטרוספקטיבות, וחשף את הקהל הישראלי, כמו גם את המתעדים המקומיים, ליצירותיהם המוקדמות של רמון דפרדון, יוהן ואן דר קויקן, דניס אורורק, אנייס ורדה, ז'אן רוש, קירבי דיק, ניקולא פיליבר, האחים מיזלס, וכן לסרטיו התיעודיים שהיו אז בלתי מוכרים בעליל של קזישטוף קישלובסקי. כל זאת בצד מחוות

לפסטיבל אידפ"א, פילם פורום הניו-יורקי, הערוץ הציבורי האמריקאי (PBS), וקולנוע תיעודי סיני ודרום-קוריאני.

וכך, דוקאביב הפך לגורם משמעותי בשיח על הקולנוע הדוקומנטרי בישראל משלוש סיבות מרכזיות:

- ההעמדה של היצירה הדוקומנטרית, הישראלית והעולמית, במרכז השיח הקולנועי בארץ עודדה ויצרה לגיטימציה לדבר ולכתוב על קולנוע תיעודי. אף שנדמה כי הכתיבה-סקירה הביקורתית בעיתונות היומית על קולנוע דוקומנטרי חסרה תשתית היסטורית ותיאורטית נאותה (דבר הנובע בעיקר מאי-היכרות עם מגמות עכשוויות, שיח אקדמי וסרטים רלוונטיים) – דוקאביב תבע וזכה לסיקור המעמיד במרכזו את הסרט התיעודי.

- התודעות של סטודנטים לקולנוע לפסטיבל המוקדש לקולנוע התיעודי יצרה, יש להניח, מודעות לחשיבותה של היצירה הדוקומנטרית, מחויבותה וייחודיותה, וזו הובילה ותמשיך להוביל להכרה ולמחשבה שיצירה קולנועית אינה רק בדיונית. מניסיוני, בחוג לתקשורת וקולנוע בסמינר הקיבוצים נוצרים מדי שנה סרטי גמר דוקומנטריים המעידים על חלחול תודעה זו אל ציבור התלמידים (דוקאביב עצמו מקיים תחרות סרטי סטודנטים תיעודיים).

- באמצעות "פסטיבלי הלוויין", דוקאביב-גליל ודוקאביב-נגב, ולאחרונה גם בזכותו של קולנוע דוקאביב המקפיד להקרין סרטים תיעודיים בסינמטק תל-אביב לאורך כל השנה – משמש הפסטיבל בשנתו ה-20 אמצעי מרכזי וחשוב מאין כמותו בהפצת הקולנוע הדוקומנטרי, כמו גם החינוך לצפייה מושכלת בו וקירוב אליו, בפריפריה.

אם לשוב לנקודת המוצא המנחה את הרשימה הזו, בחינה רטרוספקטיבית של השינויים שהתחוללו בשדה הקולנוע התיעודי בארץ, מזהה התפתחות בשיח הפופולארי והאקדמי על אודות הקולנוע התיעודי בארץ בשני העשורים האחרונים. חברו לכך קרנות הפקה, גורמי שידור, מוסדות הוראה, ופסטיבל אביבי אחד, שהעביר את הקולנוע התיעודי מהשוליים למרכז.