

התמונה החסרה: דימוי אב בסיפור המשפחתי הדוקומנטרי

אמיתי דולב

בקומדיה האלוהית, דאנטה משתמש במונח 'אב מתוק' (Dolce Padre) כדי לתאר את המשורר ורגיליוס בעת עזיבתו בדרכו לדבר עם השדים בגהינום. התיאור האירוני של דמות האב המתגלה סוף סוף כחיובי, מתעצב באופן קריסטלי רק בעת לכתו. סארטר העיר על דאנטה: "החוק הקיים בתרבות האנושית הוא שאין אבות טובים. לא בגלל הגברים עצמם אלא בגלל הקשר ההורי. אין רע בילדים אבל הבאתם לעולם תמיד מלווה בחטא. לכן, דמות האב באמנות תמיד נקשרה בסצנות של מאבקי כוח. אם אבא שלי היה חי היום, כובד משקלו הפיזי והרגשי היה מרסק אותי. מה טוב שנפטר צעיר! אין לי סופר-אגו".

מרגע הלידה עד סוף גיל העשרה, הדימוי של הורים נבנה לרוב בעיני הילדים כישות גדולה, פוטנטית ואחראית או לחלופין נעדרת כאובייקט גדול מימדים, לטוב או לרע, וחמקמק לתיאור. רק לאחר יציאה מהתא המשפחתי מתחילה להיווצר הפרדה של דימוי אדם מדמות ההורה האוטופי או הדיסטופי. בין חי הבית המשפחתי בעבר לבין האופן שבו חווים אותו מחדש כאדם בוגר, התהליך שמוביל לדימוי שונה ומפוכח על דמות ההורה המואר באור אחר נושא בחובו גם פיתוח נרטיב שונה ומורכב. החוויה הזאת היא אחד האתגרים הקולנועיים הייחודיים בקולנוע דוקומנטרי, הן משום שכיחותה בז'אנר, והן מפני עיבוד המופשטות שלה לכדי אימג' נרטיבי בהשתתפות פעילה בסרט של הבמאי.ת.

תהליך מורכב זה עומד במרכזם של שלושת הסרטים – Sink or Swim (1990) של סו פרידריך (Friedrich), לא עסק של אף אחד (1996) של אלן ברלינר (Berliner) ודיק ג'ונסון מת (2020) של קירסטן ג'ונסון. שלושתם מתחקים אחר הוריהם, כל אחד בדרכו השונה, במטרה לחקור ולתעד את יחסי ההורה-ילד שלהם בעבר, וזאת תוך כדי ובאמצעות עשיית הסרט בזמן הווה. החשיפה האישית של היחסים פותחת לראווה את הווילון המשפחתי מעל האמצעים הקולנועיים המבטאים אותם. דרך המסע הרגשי הזה, היוצרים חושפים לא רק את עצמם ומשפחתם, אלא גם את תהליך העבודה שלהם ואת אופן ייצור הדימוי הקולנועי, הטומן בתוכו גם את סגנונם הקולנועי וגם את האופן שבו הם חווים את דמות האב במציאות והופכים אותה לדימוי. המאפיינים הנלווים לדמות הפטריארכלית של דור מלחמת העולם השנייה הם בין היתר ריחוק, הסתרת רגשות וסודיות. מאפיינים אלה הם שמובילים את היוצרים במסעם, והם גם שיוצרים דימוי מסתורי, כזה שיש לפענח אותו. לכן, מעבר לתשובות על אודות חייהם הפרטים והאישיים של אביהם, שלושת הסרטים שמניתי מייצרים ניסיון לבחון מחדש את דמות האב דרך הזיכרון הרחוק, ההתנגדות והסודיות בהווה, והחשש מהמוות בעתיד.

לטבוע או לשחות – הפער בין הזיכרון למציאות

סו פרידריך נולדה בשנת 1954 ולאחר שהשיגה תואר באמנות החלה ליצור דוקומנטרים ניסיוניים. את סרטה הארוך הראשון **The Ties That Bind** יצרה פרידריך ב-1985, ובו היא מראינת את אמה ומשתמשת בסיפורה כדי לבחון את העבר – גם המשפחתי שלה וגם ההיסטורי של מלחמת העולם השנייה. אמה נולדה בגרמניה לפני פרוץ המלחמה, והסרט מתאר את התבגרותה בצל הנאצים והמלחמה, עד תום המלחמה אז פגשה במי שעתיד להיות אביה של פרידריך, אז חייל אמריקאי ששירת בגרמניה. הסרט מציג חלק מהמאפיינים הרבים של סרטיה של פרידריך – שימוש מורכב ביחסי תמונה ופס קול לצד שימוש נרחב בקטעי ארכיון. אך בגלל יראת הכבוד שחשה כלפי אמה, או בגלל החשיבות של המסגור ההיסטורי, פרידריך טווה את הסרט סביב קולה של האם בלבד – קולה האישי של פרידריך נעדר מהסרט ומוצג במהלכו אך ורק ככותרות בכתב ידה שמציגות את השאלות המופנות לאם או כמתן הקשרים ומידע נרטיבי והיסטורי. דמותו של אביה של פרידריך מופיע לקראת סוף הסרט, כאשר מתואר המפגש בין הוריה בתום המלחמה. הסרט ממשיך לתאר בקצרה את יחסיהם המורכבים של הוריה של פרידריך עד סוף הסרט – אמה של פרידריך תמיד רצתה ללמוד באוניברסיטה ולהשיג תואר אקדמי, אך אביה נפטר כשהייתה נערה והיא נאלצה לצאת לעבוד כדי לפרנס את שאר משפחתה. לכן היא קיוותה לעתיד אחר כאשר התחתנה עם החייל האמריקאי, אלא שהוא לא מצא טעם בלימודים שלה כשהוא המפרנס העיקרי, ולבסוף, בשנת 1965, עזב אותה עם שלושה ילדים (סו הייתה אז בת 11) ומעט כסף. רק בשנות ה-80, לאחר ששלושת ילדיה גדלו, קנתה לעצמה אמה של פרידריך פסנתר והחלה ללמד את עצמה לנגן. הייתה זו תחושת הישג עבודה אחרי חיים שלמים של דיכוי שאיפותיה.

כותרת הסיום של הסרט מוקירה את אמה של פרידריך על התרומה של זמנה, עזרתה וסיפוריה ליצירת הסרט. אך כעבור חמש שנים, ואחרי שיצרה סרט אחד נוסף ב-1987 (**Damned If You Do**), על המורכבות של זהות לסבית לצד אמונה קתולית), כאשר פנתה פרידריך למחשבה על יצירת סרט סביב דמותו של אביה, עמד בפנייה אתגר. איך אפשר לספר סיפור על דמות של מישהו נעדר?

Sink or Swim מורכב מ-26 פרקים, כשכל כותרת פרק מותאמת לאות באלפבית – הסרט מתחיל באות Z ונגמר ב-A. כל פרק מתחיל בכותרת בכתב לבן על רקע שחור, ואחריו מוצגת בפני הצופה סצנה קצרה המתקשרת ברמה מסוימת לכותרת. כל אחת מהסצנות בנויה משני רכיבים עיקריים – פס הקול הוא קולה של ילדה צעירה המספרת סיפור קצר, והתמונה של הסרט מתקשרת לסיפור בצורות שונות – בין אילוסטרציה פואטית לבין דימוי אסוציאטיבי מופשט. אם כך, כל פרק דורש מהצופה לחבר בין שלושת החלקים האלו – המילה הכתובה המוצגת בראשיתו של כל חלק, הדימוי הנע והסיפור המוקרא.

הפרק הראשון נקרא Zygote – זיגוטה, השלב הראשון בתהליך הלידה. כשמו, בפני הצופה מוצג תהליך הפריית ביצית. לאחר דקה נטולת קול, קולה של הילדה נשמע לראשונה, והיא מספרת על זאוס, על ילדיו הרבים ובהמשך על אתנה, בתו האהובה ביותר. המיתולוגיה היוונית חוזרת בפרק השביעי (Temptation), ובו הילדה מקבלת מתנה מאביה לכבוד יום הולדתה השביעי – ספר על המיתולוגיות היווניות, והוא מבקש ממנה שתקריא לו סיפור אחד ממנו. דרך כך פרידריך מבססת את העיקרון המהותי של הסרט – כחיבור בין סיפורה האישי על יחסיה עם אביה, לבין עולם

מיתולוגי או פנטסטי ועל-אנושי. החיבור הזה מקבל תהודה נוספת דרך קולה הילדי של הוויס-אובר. הסיפורים מוצגים כזיכרונות מהעבר, מה שמודגש דרך השימוש של פרידריך בסרטים ביתיים בשחור-לבן, שבהם אין הגדרה או הפרדה בין מה שייך למשפחתה של פרידריך, אם בכלל, ומה הם קטעי ארכיון שהיא מצאה. קולה של הילדה מקנה להרהורים האלה תחושה של תמימות, כמו ילדה שמגלה סקרנות לגבי העולם ומנסה להבין אותו ואת מקומה בו. התמימות הזאת מייצרת מורכבות בעת הקריאה של הטקסט – מצד אחד, נוצרת הקבלה לניסיון של פרידריך בעצמה לגולל שוב את עברה ולנסות להבין את הקשר המורכב שלה עם אביה ודרכו את עצמה. מצד שני, התמימות הזאת מאפשרת לפרידריך לתאר את אביה כדמות בעלת מגרעות רבות אך בצורה שאינה הופכת אותו למושא לטינה או מעוררת אכזבה ממנו. דרך כך, הסרט מאפשר לצופה לבנות עיני רוחו את הדמות המורכבת של האב, הכוללת בד בבד את האהבה והגעגוע שהילדה חשה כלפיו ואת הצדדים השליליים שבו.

בסרט, פרידריך אינה יוצרת הבחנה בין מה הם חומרי ארכיון שהיא מצאה, מהם חומרי ארכיון מקוריים של משפחתה או מהן סצנות שבוים במיוחד עבור הסרט. הסרת הגבולות הזו מקנה לדמויות המשפחתיות של פרידריך דימוי ויזואלי מופשט ונזיל. כפי שדמותו של אביה הינה נוכחת-נפקדת בסרט, כך פרידריך יוצרת טשטוש לגבי כלל הדמויות בסרט. הדמויות האמיתיות שהצופה חווה דרך הוויס-אובר אינן מקבלות ממשות ספציפית במהלך הסרט – כחלק מהחומרים הוויזואליים, מוצגות דמויות שונות, אך הסרט חותר תחת הייצוג האבסולוטי שלהן כדמויות בסיפוריה של פרידריך. דרך ערבוב החומרים פרידריך מנכיחה פער בין הסיפור הספציפי שלה ותהליך הזיכרון האישי לבין דימוי משפחה שונים – למשל שימוש של פרידריך במשפחה לטינית כייצוג למשפחה בכלל באחד הפרקים. דרך ההפשטה הזאת תקפה גם לשאר הדימויים בסרט.

גישתה האוונגרדית של פרידריך לדימוי הוא יצירת הקבלות ויזואליות לפס-הקול. לפעמים הדימוי יוצר הקבלה דומה לסיפור הפרק – כמו השוט שבו פרידריך מתארת כיצד ניצחונה על אביה במשחק שחמט הוביל לתחושת בושה אצלו וסירוב לשחק איתה שוב – אך לפעמים הדימוי יוצר ניגודיות או הקבלה פואטית המרחיבה את הסיפור. דוגמה לכך היא הפרק העשירי, Quicksand, שבו קול הילדה מתאר ערב שבו אביה של פרידריך לקח אותה לראות סרט. הסרט נצרב בזכרונה כסרט אימה מסוג מדע-בדיוני, והילדה מספרת כיצד פחדה מהדימויים בו וניסתה לכסות את עיניה, אך אביה הסיט את ידיה והכריח אותה לצפות בשאר הסרט. פרידריך יוצרת הקבלה לסיפור דרך שימוש בצילום של רכבת הרים מגוף ראשון. כל עוד קול הילדה מתאר את הסרט הנצפה הפריים מוצג כמו מסך קולנוע מרוחק, אך כשהסיפור מגיע לחלק שבו אביה הסיט את ידי הילדה, הפריים נהפך לגדול ומציג את נסיעת הרכבת המפותלת, כשהמצלמה רועדת ומדגישה את החוויה האינטנסיבית של הרכבת. אפשר לראות כיצד הדימוי יוצר הקבלה לתחושת הילדה בסיפור. הקבלה זו יוצרת חוויה דומה של תחושת פחד והיעדר מבט יציב אצל הצופה, מבלי להסתמך על דימוי דוקומנטרי סטנדרטי. השימוש של פרידריך בדימויים מופשטים יוצר חוויית צפייה מורכבת ואישית יותר עבור הצופה, מה שמעודד אותו לפרש ולחוות באופן ספציפי יותר את הסיפור האישי שבבסיס הסרט. היעדר האב אינו היחיד כאן אלא גם היעדר הדימוי והחומרים הוויזואליים המעצבים את הזיכרון.

מנגד, אפשר לראות כיצד דמותו של האב מתקיימת בתוך הבחירות האומנותיות האחרות של פרידריך. אביה של פרידריך היה בלשן, מה שמצביע על השימוש של פרידריך באמצעים לשוניים (הכותרות המאורגנות לפי האותיות, הפער מתקיים בין הטקסט לתמונה). בפרק העשרים, Ghosts, פרידריך מחדדת את הפער בין טקסט לתמונה. הפרק מציג, בנגטיב, מכונת כתיבה ודף חלק שעליו פרידריך כותבת, בשוט אחד ארוך, מכתב לאביה. המכתב מתאר כיצד אמה של פרידריך, לאחר שאביה עזב, נהגה לשבת בלילה ולהאזין לשיר שמתאר אישה שעורגת לבן זוגה שעזב. מה שהפתיע את פרידריך הצעירה בשיר היה הפער בין המוזיקה העליזה לבין הטקסט העצוב. לטענתה, הפער הזה הוא כנראה גם מה שהופך אותו למרגש כל כך, כיוון שהוא תופס את הפער בין "זיכרון להווה". פרידריך מסיימת את המכתב עם נ.ב. וזה לשונו: " I wish that I could mail you this letter". המכתב מתאר בצורה מדויקת את כל המהלך של הסרט – לנסות לגשר, לתפוס ולתאר את הפער בין הזיכרון להווה, את הפער בין התמונות והזיכרונות השמחים לאלה העצובים, כמו גם את הרצון של פרידריך לגרום לאביה להבין את החלל הריק שהוא פער בתא המשפחתי שלהם כשעזב. אך כפי שסוף המכתב מתאר, פרידריך אינה מסוגלת לעשות זאת. כל מה שנשאר עברה הם הזיכרונות והסיפורים, והיכולת האומנותית להפוך אותם לכדי סרט. לא ידוע אם פרידריך אי פעם הקרינה את הסרט לאביה.

בסרטו לא עסק של אף אחד (1996) אלן ברלינר מתאר את עבודתו עם החומרים בצורה דומה למלאכת הפיסול. מהתמונות ברלינר יוצר מסגור עבור הסרט, דרכו הוא עורך גם את הסאונד. באמצעות פעולה זו הוא מעצים קולות וצלילים מסוימים, חלקם קשורים לדימויים המוצגים באופן דיאגטי, וחלקם מתועלים לצורך בניית סיפור המעטפת של הסרט – לדוגמה, בזר אינטימי (1991) כל מעבר בין תמונות נשמע כמו הקשה על מקש מכונת הכתיבה, כהמשך לאוטוביוגרפיה שסבו כתב אך לא סיים.

אם כך, זר אינטימי מנסה לפענח ולהבין לעומק את דמותו האניגמטית של סבו של ברלינר, ג'ון קסטו. הוא מראיין את משפחתו – אמו ודודיו, ודרך סיפוריהם משרטט את חייו של סבו. אך בעוד ילדיו של ג'ון מתארים אותו בחיבה גם אם יש ביקורת בדבריהם, יש קול נרגן אחד שממשיך לטעון ולבקר באופן מהותי את סבו של ברלינר. בהמשך הסרט, כשאמו של ברלינר מתארת כיצד התחתנה עם גבר כדי שתוכל לצאת מביתה ולהתרחק מאביה, מתבהר למי שייך אותו הקול – לאביו של אלן, אוסקר ברלינר. הסרט מתמקד בקצרה בנישואי הוריו של אלן ברלינר עד לגירושיהם, וחוזר לסיפור של הסב.

הסרט פותח בשוט שבו נראים גברים רבים, וקולו של אוסקר מספר סיפור על איש שהלך לצייר ושאל אותו "מה זול יותר? דיוקן או ציור נוף?" הצייר השיב "נוף", והאיש אמר: "שיצייר ציור נוף שלו עצמו". בשוט הבא בסרט נראה עץ העומד לבדו בשדה רחב. שני השוטים האלה, לצד הסיפור של אוסקר, מגוללים את כל מטרתו של ברלינר בסרט הזה – מצד אחד, ליצור דיוקן של אוסקר אביו, לנסות להבינו אל מול שאר החברה וההיסטוריה, ובמקביל להבין את העולם הפנימי שלו. האם אביו הוא עוד אדם אחד כמו כל שאר הגברים? או שמא הוא עץ בודד בעמדתו ומופרד מכולם?

מכאן הסרט עובר לסאונד צ'ק, כשאוסקר שואל את אלן "כמה זמן זה ייקח?" תוך כדי בדיקת הווליום עם חיווט המרואיין למיקרופון. מרגע זה אלן מתחיל לשאול את אביו שאלות. הוא מציג לו תמונות משפחה, שגם הצופה רואה אותן על המסך ומצפה שהאב יתאר את התמונות ויסיבירן. אך אוסקר מסרב לענות, או במקרה הטוב עונה תשובות פשטניות ותמימות במכוון – כמו "אני פשוט עומד עבור המצלמה". כשאלן דוחק בו ושואל אם אין סיפור מאחורי התמונה, אוסקר מגיב "האם אתה רוצה שאמציא סיפור עבורה?". מעבר לכך, אוסקר מבקר את עצם הרצון של בנו לעשות עליו סרט – לא רק שהוא חושב שחיייו הם סטנדרטיים ואינם מעניינים במיוחד, הוא מביע זאת בפירוש באוזני בנו וגורס שגם הצופים שישבו מול הסרט ישאלו את עצמם את אותן השאלות – מדוע הם צופים בסרט הזה? מה מעניין בו בכלל? קולו של האב ממשיך להישמע ובאותו הזמן הסרט מציג קטעי ארכיון של עיתונאים וצלמים המתעדים אירועים חשובים, בהתאם לשיטתו של ברלינר להקביל במידה אירונית את המאבק שלו עם אביו סביב הסוגיה האם חיייו חשובים או אינם, לפחות עבורו.

סירובו העיקש של אוסקר האב לנסות להבין את עברו ואת משפחתו גורם, לאלן הבן לצאת למחקר משלו על קורות משפחתו ולראיין את שאר קרוביו לגבי ההיסטוריה המשפחתית. אך אלה, כמו ברילנר בעצמו, אינם יודעים הרבה על הרקע ההיסטורי של משפחתם. ברלינר ממשיך וחוקר גם את קורותיו של סבו השני – מצד אביו – ומגלה שהוא, כמו אביו, אך במידה רבה יותר ממנו, היה אדם פרטי וקשה. אוסקר מצידו טוען שהוא, להבדיל מאביו, אוהב את ילדיו ומשתדל להראות להם את רגשותיו אלה.

כמו בסרטה של פרידריך, גם אצל ברלינר סיקוונס קצר בחלקו המאוחר של הסרט מקפל בתוכו את לב הסרט. על רקע קולו של האב המתאר את סדר יומו בבית האבות, נראה האב המבצע את אותן הפעולות כפי שאלן בנו צילם אותו. לאור זאת, עולה שאלה על טיב הסירוב של אביו במשך רוב הסרט – האם ההתנגדות שלו הייתה אמיתית? האם הצילומים התקיימו אחרי שאלן קיים את הראיונות איתו ואחרי שמגננותיו של האב פחתו? האמת נמצאת ככל הנראה איפשהו באמצע. אך כפי שלין, אחותו של אלן, אומרת לו, השיחות האלה בין אלן לאביו, עצם קיום הסרט והווייתו כמסמך היסטורי עזרו לאב להתמודד בערוב ימיו עם זקנתו, עם בדידותו, וגם יעזרו לאלן להתמודד עם מותו של אוסקר אביו, כשיגיע היום.

הקולנוע כמנגנון הגנה

הסרט דיק ג'ונסון מת (2020) מאפשר לקירסטין ג'ונסון לביים את אביה בסצנות מוות כדי להעביר את שניהם את תחושת הפרידה – עבור אביה לחוות מוות על בשרו, ועבורה לצפות במוות אביה לנגד עיניה. סצנות ההרג ייתוכו דרך האפרטוס הקולנועי – לא רק בעזרת פעלולנים ואפקטים מיוחדים שיעצימו את אמינות המוות, אלא גם דרך המצלמה של ג'ונסון, המתפקדת גם כעינייה כאשת-מצלמה. בנוסף לסצנות המוות, ג'ונסון גם מביימת סצנות המדמות את גן עדן – אביה הוא נוצרי מאמין – כשלב נוסף בתהליך קבלת המוות והעולם הבא. הסצנות האלה מאפשרות לאביה לחוות לא רק את המוות, אלא גם את אחרית הימים, שאותה אמונתו מבטיחה לו כמקום אוטופי. את ההיבט הזה ג'ונסון מרחיבה כשהיא מאפשרת לאביה להגשים את הפנטזיות האלו ולבחור מה ייכנס לסצנת גן העדן שלו ומה יתאפשר עבורו שם – לדוגמה, אביה נולד עם מום ברגליים שגרמו

לו מבוכה רבה כל חייו, ובסרט ג'ונסון מביימת סצנה שבה דמותו של ישו שוטפת את רגליו ודרך העריכה רגליו מוחלפות באלה של ניצב, ובכך "הופכות" לנורמטיביות.

בסרטיהם השתמשו פרידריך וברלינר בתהליך היצירה הקולנועי כדי לנסות ולהתמודד עם דמות האב הנעדרת או המרוחקת שלהם, כשטיב היחסים בין היוצר לדמות האב מתווה את סגנון הסרט ואת אופן הצגת האב. לעומת שניהם, יחסיה של ג'ונסון עם אביה הם ללא רבב. לכן, מתוך הקרבה ההדדית הזאת, דיק ג'ונסון אינו רק מושא התיעוד אלא ממש הופך להיות שותף ליצירה. אפשר לראות כיצד הקרבה הזאת לאביה מאפשרת לג'ונסון גם לקרב את הצופה אל דמות אביה, ודרך המבט הקולנועי-אישי שלה לחבר את מבטה לזה של הצופה.

ג'ונסון מציגה לצופים שלושה סוגי שונים של סצנות, שאותם היא שוזרת זה בזה במהלך הסרט – תיעוד אישי של אביה והתנהלותו עם מצבו הבריאותי; תיעוד ההכנות עבור הסצנות המבוזרות; וסצנות המוות ואחרית הימים המדומיינות. הסצנות השונות שזורות אלה באלה לא באופן ליניארי ורציף. רוב הסרט מציג את התיעוד האישי של ג'ונסון האב דרך מצלמתה של בתו. האב נאלץ לפרוש מעבודתו כפסיכיאטר, למכור את ביתו, שהינו בית ילדותה של ג'ונסון, ולעבור לגור עם קירסטן ועם נכדיו בניו יורק. בין הסצנות האלה מוצגות לצופה 'סצנות ההכנה' ו'סצנות המוות', אך לא כסצנות של סיבה ותוצאה. לדוגמה, בתחילת הסרט מוצג לצופה כיצד מספר שחקנים מקצועיים לומדים את סגנון הליכתו ומבנה גופו של דיק. רק כעבור שעה בערך יוצג לצופים תהליך הצילום של הסצנות האלה והאופן שבו השחקנים מחליפים את דיק עבור ביצוע הפעלול במהלך צילום הסצנה. לפעמים אופן ההצגה הוא הפוך, כשסצנת המוות מוצגת בהפתעה ורק לאחר מכן מוצג אופן עשייתה. ההפרדה הזאת היא מכוונת – מצד אחד, חשיפת התהליך מכניסה לתודעת הצופה את הידיעה כי כל הסרט מבוסס. מצד שני, ההפרדה הטמפורלית של הסצנות במהלך הסרט, דרך שזירתן בסצנות התיעוד היומיומיות יוצרות מתח אינהרנטי בכל סצנה. ג'ונסון חוששת מהמוות של אביה המאיים להגיע. בסרט, היא יוצרת תחושה דומה אצל הצופה. כך, כל רגע שבו האב הולך ברחוב או משחק עם נכדיו יוצר מתח אצל הצופה שאת המציאות התיעודית המוצגת לו הסרט יחליף בסצנת מוות. לדוגמה, הסצנה שבה דיק יורד במדרגות מתחילה בטון דרמטי של דיק המספר כיצד קתרין (אשתו ואמה של קירסטן) מעדה במדרגות ושברה את האגן שלה – מה שהוביל להידרדרות רצינית במצבה הבריאותי. אך דיק מעיד על עצמו שהוא נזהר ומצלמתה של ג'ונסון תופסת את האופן שבו הוא יורד בזהירות – רגליו צועדות לאט, הוא אווהז במעקה. כאשר דיק מתקרב לקצה הפריים לפתע הוא צועק ונעלם מעין המצלמה. השוט הבא מראה את דמותו שוכבת על הרצפה, ראשו שותת דם ורגל שבורה נראית באוויר. בסצנה הזאת ג'ונסון קושרת בין שלושת ההיבטים השונים שבסרט – הצגת תמונה של דיק וקתרין על רקע שמיעת הסיפור על אודות נפילתה (חסר התיעוד), דרך הצגת האופן שבו האירוע הזה משפיע על דיק וקירסטן בהווה, ומנכיח את הפחד והזהירות על ידי התמקדות באמצעי הזהירות של דיק, ולבסוף את האפשרות הנוראית שדיק אכן ייפול במדרגות, וימצא שם את מותו. אפשר לראות כיצד דיק וקירסטין לא רק מביימים את הסצנה כדי להתמודד עם הפחד העכשווי שלהם לאור מצבו, אלא גם יוצרים שחזור אלטרנטיבי לנפילתה של קתרין האם.

נטפליקס

דוגמה מהותית נוספת לטשטוש זה מופיעה לקראת סוף הסרט. לאחר סצנה שבה המשפחה חוגגת

לדיק יום הולדת 86, מופיעה כותרת "23 ביוני 2019". מיד לאחר מכן נשמעת ברקע סירנה של אמבולנס, והשוט מראה אמבולנס, ואחד הפרמדיקים מודיע כי האדם לקה בהתקף לב. המצלמה מתעדת את האירוע בצורה חפוזה – הפריים מצולם מרצפת הרכב, רגלי הפרמדיק תופסות את רוב הפריים, וברקע נראים רגליים של אדם נוסף, שוכב ומונשם. אופן הצילום מקנה לסצנה תחושה של תיעוד תחת לחץ ובפתאומיות. נדמה שנלחץ כפתור ה'רקורד' והמצלמה הונחה בצד לצורך תיעוד אותו הרגע אך לא כתייעוד מקצועי. זה היה ניסיון של ג'ונסון לתעד את הנסיעה של אביה לבית החולים ובו בזמן לתפקד כבתו ולדאוג למצבו. אופן הצילום, ביחד עם הכותרת שמציגה את התאריך המדויק מייצר אצל הצופים את התחושה כי הסצנה שמולם היא תיעוד אמיתי. לאחר כמה דקות באמבולנס, מופיע פריים שחור והשוט שאחריו מצולם בכנסייה שהתאספו בה מכרים רבים של דיק. חדי העין ישימו לב ויזכרו כי בתחילת הסרט הכנסייה הזאת הופיעה כשג'ונסון ארגנה עבור אביה ארון קבורה ובדקה איתו את מידותיו. אך בגלל הסצנה הקודמת, וביחד עם הבכי ורגשות העצב של הקהל שהתאסף לכבוד הלוויה של דיק, הצופים נותרים בתחושה שדיק באמת נפטר. כמה רגעים לאחר מכן ודיק נראה מקשיב מחוץ לחדר, ואחריו שוט שלו בתוך ארון הקבורה, שאר הקהל ממשיך לבכות ואנשים שונים מספרים על היכרותם עם דיק. רק לאחר כמה דקות ג'ונסון ודיק נכנסים פנימה והאשליה של הלוויה המדומה – שאפשרה גם לחברים של דיק להתמודד עם מותו הקרב – מתפוגגת. בדרך זו, הסרט מאפשר לצופה לחוות את אותן התחושות שג'ונסון רצתה להתמודד איתן בעצמה. הסרט גורם לצופה לבחון את הרגשות שלו כלפי מותו של דיק, לפני שהוא שומט את הקרקע מתחת לרגלי הצופה ומציג את דיק עדיין חי.

הסרט נחתם בסצנה המציגה את ג'ונסון בתוך ארון בביתה, מנסה להקליט במספר טייקים שונים את מילות הסיכום של הסרט: "כל מה שאני יכולה לומר זה שדיק ג'ונסון מתי". כשהיא מסיימת היא פותחת את דלת הארון, ושם דיק מחכה לה. היא מחבקת אותו ואומרת לו תודה. אפשר לראות בכך את מהות הסרט – את האפשרות ליצור דימוי מוות לצד תיעוד אישי של אביה, גם כדרך התמודדות עם המוות הקרוב, אך גם כתייעוד של אביה כל עוד הוא מתפקד ובמצב קוגניטיבי תקין. בניגוד למחסור בחומרי תיעוד של אמה כשעוד הייתה בריאה, לג'ונסון יש סרט שלם המציג את אופיו ודמותו של אביה. אומנם הצופים שותפים למסע, אך הדימוי של אביה הבריא בעודו בחיים הוא עיקר הסרט ומקור מסעה של ג'ונסון.

מבט על שלושת הסרטים האלו מציג את המורכבות הקיימת בקשר בין ילדים כלפי הוריהם, הדרך שלהם להביט בהם והאופן שבו הם מושפעים מיחס ההורים. כמו שטיב הקשר בין האב לילדיו משפיע על המשך חייהם ועל אופיים, דרך שלושת הסרטים ניתן לראות גם כיצד טיב הקשר עם המתועד הוא זה שיוצר את אופן בניית הדימוי הקולנועי וסגנון הסרט. כל אחת מהדמויות – בין שזו דמות נעדרת, נמנעת או שותפה – מובילות את היוצר לתהליך יצירה שונה. דרך החקירה והמבט הקולנועי אפשר לראות כיצד יוצרים אלה ביקשו לשפוך אור על דמות האב ועל הקשר שלהם איתו, ודרך כך גם על עצמם ועל עשייתם. סרטים אלה מבקשים לנסות לייצג את החסר ולגשר על הפער הנפער בין האב לבין בנו/בתו היוצרים. הבחירה של היוצרים לפעול בז'אנר הדוקומנטרי האישי מניעה תהליך שחושף גם את היוצרים עצמם ואת משפחותיהם. לפיכך, אפשר לראות כיצד שלושת הסרטים הנדונים מהווים תוסף לאלבום המשפחתי הלא שלם של היוצרים –

כניסיון למלא את החלל הריק בעבר המשפחתי, כמו גם כחלק עכשווי של המשפחה שיתגבש לכדי אלבום משפחתי לדורות הבאים.

קרדיטים

לטבוע או לשחות (1990)
בימוי, צילום ועריכה: סו פרידריך

הקשרים שקושרים (1985)
בימוי, צילום ועריכה: סו פרידריך

לא עסק של אף אחד (1996)
בימוי, הפקה ועריכה: אלן ברלינר
צילום: פיל אברהם, אלן ברלינר, דיויד לייטנר

זר אינטימי (1991)
בימוי, הפקה, צילום ועריכה: אלן ברלינר

דיק ג'ונסון מת (2020)
בימוי: קירסטן ג'ונסון
תסריט: נלס בנגרט, קירסטן ג'ונסון
צילום: ג'.פ. וואקאימה, ג'ון פוסטר
עריכה: נלס בנגרט

הפקה: נטפליקס, קייטי שביני, מגן אליסון, קירסטן ג'ונסון, מרילין נס, מורין ריאן, סימון מנדו, ג'יימס לואיס