



קולנוע היד האחת: על קולנוע־מחוץ־לקולנוע

טל אלקים

"מישהו קם ואומר: "קול היד האחת". מהו קול היד האחת? האם שמעת את קול היד האחת? מהו הקול הזה? ומהי אותה היד? אחרי שתהפוך לאפר, איך תשמע את קול היד האחת? או אם ידך תיכרת, אז מה? האם היד היא מאחור או מלפנים? מה אורכה ורוחבה, עד היכן היא מגיעה היד הזאת? ומה על הקול־חסר־הקול של היד האחת? הרי שתי ידיים מוחאות כף, ואילו ליד האחת אין קול? מהו מקור הקול של היד האחת? האם קולה של היד האחת נעלה או אמיתי?"¹

(1)

אחד הזיכרונות הראשונים שלי הוא הרגע שבו הוריי קנו את המחשב הראשון של הבית ושמו אותו בסלון מול הטלוויזיה. בצד אחד של החדר מסך ששידר פנטזיות מצוירות ופיצוצים הוליוודיים, ובצד השני מסך שאיפשר לצלול לתוך עולמות אלה בצורה אקטיבית במשחקי המחשב שהיו עיבוד לאותם סרטי קולנוע שנצפו בטלוויזיה. אני זוכר את אחי מבקש רשות כדי לגלוש באינטרנט. מכיוון שהייתי קטן ולא ידעתי את המשמעות הכפולה שיכולה להיות למילים, דאגתי מזה שהוא יגלוש לתוך מסך המחשב וייעלם. לקח לי זמן להבין שלא מדובר בפעולה ממשית של גלישה. אבל אז הגלישה באינטרנט דרשה מאיתנו לפעול – לנתק את קו הטלפון ולחבר למחשב כדי להפעיל את הרשת. הטלפון הקווי היה אז האפשרות שלנו להיות נידים ומחוברים לעולם החיצון מתוך כותלי הבית, וכתוצאה מכך זמן הגלישה היה מוגבל לשעות הפנאי שבהן לא ציפו לשיחה. עם כמה שהגלישה הייתה אסקפיסטית, היא הייתה מלווה בחרדה של ניתוק. הקול שהגיע דרך הטלפון חי ונושם ומסר לנו דברים חשובים או אישיים, לעומת החוויה הדיגיטלית המרצדת והאנונימית של האינטרנט. יותר משני עשורים עברו מאז שנאלצנו להתנתק כדי להתחבר והיום אנחנו מחוברים לכול. צפים במציאות שבה החיים הם חלק מהרשת הגדולה ולא ההפך. אולם הקולנוע מאפשר לנו להתנתק ולהתקיים בתוך מסך גדול, האם גם הוא עובר אל היד האחת שמחזיקה את העולם כולו?

¹ מתוך קול היד האחת, תרגום מיפנית: יואל הופמן, ירושלים: כתר, 2011.



(2)

הצפייה בסרטים ישנים כמו הרכבת נכנסת לתחנה מלווה בכאב פנטום. הידיעה שהצופים הראשונים שראו אותה נכנסת לתחנה ברחו מהאולם שוברת את הלב. כולנו, מי שנולד למציאות שבה סרט כמו מטריקס מתנגן במערכת הקולנוע הביתית, מתפללים לרגע שהקולנוע יתעלה על הדמיון ויחצה את המסך – אבל ראינו הכול ולכן נגזר עלינו להיות מנותקים מעצם החוויה. צפייה עכשווית בקולנוע היא כמו לדמיין איבר שנכרת מן הגוף. האם יום אחד גם אנחנו נברח בבהלה מאולם הקולנוע? האם גם אנחנו נרגיש את תחושת הריחוף שהייתה לצופים שראו את הניצוץ לראשונה? מרחפים על פני השטיח האדום במלון אוברלוק בעזרת זרוע הסטדיקאם שהומצאה במיוחד עבורו, לפני שהקסם שלה נשחק באינסוף דימויים מרחפים של ידיים נוגות מלטפות ברכות שדות חיטה. אני מניח שמראשית גידול החיטה אדם ליטף אותה, אך בלי צל של ספק אבי ליטוף החיטה הקולנועי הוא טרנס מאליק. כמו שסם מנדס הביא לעולם את ריקוד הרוח של שקית הפלסטיק. יש רגעים קטנים שהקולנוע הופך אותם לדימוי שדבק בהם גם בחיים. בסרט התיעודי שעשה כריס מרקר על אנדרי טרקובסקי (*One Day in the Life of Andrei Arsenevich*, 2000), שמלווה אותו בסוף חייו כשהוא גוסס ממחלת הסרטן, יש סצנה שבה גשם מתחיל לרדת מחוץ לבית החולים ואשתו יוצאת החוצה, פורשת את ידיה אל השמים ומביטה בהם כאילו אל נגלה מתוכם.² טיפות מכסות את פניה והיא אומרת בחיוך־חצי־תפילה: "תראו, זה בדיוק כמו בסרטים של אנדריי". איך במאי הופך את הגשם לשלו? איך פנים הופכות בקולנוע לקלודאפ? האם קלודאפ הוא פנים או המעבר אל הפנים? מה עם סרט שכולו פנים כמו ז'אן ד'ארק? ומה הן הפנים שמביטות בו על המסך הגדול בלחיות את חייה? ואלה שלנו המביטות בו על מסך המחשב הנייד? ומה הן אלה שמצלמת היד האחת? האם היא מבטלת את כל מה שידענו על קולנוע או ממשיכה אותו? האם היא דורשת מאיתנו להכיר בסלפי בקלודאפ או דווקא לחשוב על פנים מחדש? האם היא תרפא את כאבנו העמוק, תחושת ניתוק ההווה מיצירות עכשוויות, בכך שהיא תוביל אותנו אל הגדרות חדשות של מבט כמו שהקולנוע עשה במאה ועשרים שנות חייו? ומה יהיו הדימויים הנצחיים שיישארו חקוקים בחלוף מאה ועשרים השנים מהרגע שיעבור אל היד האחת?

(3)

אני מגיע לקפה לב בתל אביב כדי לכתוב את זה. לאחרונה אני שם לב להיעלמות אטית של כותבי מילים ועלייה בכותבי קודים שגורמים למקום להיראות כמו חוות שרתים. אני מתיישב ובאותו הזמן



שני חברים מדברים בשיחת וידאו במקומות שונים

בעולם – יהודה בירושלים ורומן שעברה בדיוק לפרז. אני כותב לה הודעה אם יש לה בקובץ את "צלקתו של אודיסאוס" של אריך אוארבך כדי שאוכל לצטט אותו כאן. היא שולחת לי מיד צילום מסך שבו רואים את ההודעה שלי לצד השיחה שלהם, כציטוט מן החיים. היד האחת מעניקה לשלושתנו פריים משותף – בתוכו נגלים פתאום הדברים היפים ביותר שיש במציאות העכשווית. הבוזמניות של הדברים. להופיע כתמונה, כקול וכטקסט. האפשרות לשמור את יקרינו קרובים. לדבר איתם בתוך פריים שהיה שמור לתיעוד והנצחה בקולנוע ובציור, ועכשיו הוא מתקיים בזמן אמת. בשיחת חולין בין חברים שרחוקים זה מזה. זאת לא חוויה מנותקת, זאת חוויה שקושרת אותך למה שפעם יד הגורל הפרידה אותך ממנו. זאת מציאות שבה כולנו נוודים עם בית בכיס וכותליו ביחסי גובה-רוחב של 16:9.

הפריים הנייד – מה? מה גבולותיו? האם הוא רכוש פרטי? או שהוא גם מרחב ציבורי? באירוע "פוקוס על קרנות אזוריות"³ שקיים פורום היוצרים הדוקומנטריים בזום, הפורום בחר להציג את קרן השומרון כחלק ממגוון קרנות הקולנוע הישראליות, כלומר קרן אזורית הנמצאת בתוך שטח כבוש שמחוץ לגבולות מדינת ישראל. הדבר עורר מחאה גדולה בתוך השיחה בין המפיק לירן עצמור שמחה כנגד ההחלטה לתת במה לאותה הקרן, לבין חלק מן המשתתפים ומנהלי הקרנות האזוריות. המחאה התחוללה על רקע שקופית של רשימת הקרנות על מפת ישראל השלמה המנכסת באופן ויזואלי את הגדה המערבית ועזה. תוכנת הזום מזהה את הדובר וחונכת אל הפריים שלו – ובכך נוצרת מציאות ערוכה. זאת לא עריכה רנדומלית, זאת עריכה עם שפה (קאט לדובר בקלוד־אפ). האם הדרמה שנוצרת בין משתתפי הזום, הפריים שהם נמצאים בו והעריכה האוטומטית של התוכנה, הופכים את השיחה להיות יצירה תיעודית המשקפת את תעשיית הקולנוע הישראלית וחושפת בעיות עמוקות המתקיימות בתוכה? ניתן לרדד את המחשבה ולומר שהדבר שווה ערך לצורת פרוטוקול עכשווית של 'ועדה ציבורית'. אך כפי שהציגה ההיסטוריונית נטלי זימון דיוויס בספרה "בדיון בארכיונים"⁴, ניתן, באמצעות כלים ספרותיים, לפרש טקסטים ארכיוניים. דוגמה לכך היא בחינת עדויות של נאשמים ברצח במאה ה-16 בצרפת שביקשו חנינה מהמלך, ובעצם אותם נאשמים עיצבו את עדותם של מעשה הפשע לכדי סיפור. באותו האופן, כיום ניתן לזהות צורות קולנועיות וסיפורים בפרוטוקולים החדשים שנוצרים במרחב שנתפס בתוך הפריים – זה המתועד בזום או זה שבתוך הארכיון החדש

³ ראו הקלטה של השיחה שנערכה ב־23.6.2022 בדף הפייסבוק של הפורום הדוקומנטרי בישראל: <https://www.facebook.com/DocuForum/videos/521587713036903>

⁴ Natalie Zemon Davis, *Fiction in the Archives: Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth Century France*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1987.



של הרשת החברתית. המחבר הוא כבר לא רק המתעד אלא גם המדיום עצמו. מדיום שהפך להיות ארכיון יוצר.

(4)

השמש שוקעת ביום שבת בחוף הים של תל אביב, תחנת שקיעה אחת במסע שלה על פני כדור הארץ. כל אדם בשקיעה יצלם וכשתיעלם השמש יחזיר את המצלמה לכיס. אך תנועת התיעוד תמשיך ללוות אותה שוקעת וזורחת מחדש במסע הנצחי שלה המתועד במעגל סגור שקבציו נערמים ללא הפסקה בענן. כשהחושך יורד, המתרחצים עולים חזרה לבתים או הולכים להפיגין בקפלן נגד הרפורמה המשפטית. בין השקיעה להפגנה מרחק זמן קצר, אך הוא קובע את קצוות התיעוד ברשתות החברתיות. שניהם קוראים לך לתעד: האחד מתוך התפעלות והשני קריאה לפעולה. אלכס פרפורי, אמנית הפועלת באינסטגרם, עוסקת במעבר בין השניים. פרפורי מגדירה את עצמה כצלמת רחוב, והמדיום שבו היא עובדת גם הוא מרחב ציבורי – הרשת החברתית. בתחילת דרכה, הייתה מתעדת בעיקר את חוף הים בתל אביב וכשהחלו ההפגנות נגד הרפורמה המשפטית של ממשלת נתניהו השישית מצלמתה הפכה לחלק חשוב במחאה. הסטורי של פרפורי הפך להיות מרחב הפגנה נוסף, שבשונה משידור חי בחדשות הוא יצר שפה של דימויים חיים בזמן אמת. סרטה הקצר הראשון, יום ראשון, מורכב כולו מסרטונים שהעלתה לאינסטגרם מההפגנות ומרחוב התל אביבי ביום שאחריהן, והוא נעשה כולו ביד אחת שצילמה וגם ערכה אותו.

"בחודש מאי האחרון ערכתי את סרטי הקצר הראשון, יום ראשון, מצילומי רחוב של היום-יום מהשנה האחרונה לצד המחאה. שנה מורכבת מאוד. במשך חודשים רצופים הייתי בלב המחאה. לאט לאט הנפש שלי הפכה למכונת ייצור על סטרואידיים. הכול היה חשוב והכול היה קשור למחאה. ידעתי שהמצלמה היא הכלי שלי והתחייבתי לעצמי להשתמש בה עבור המאבק עד שפתאום לא הצלחתי לנשום. התחלתי לשמוע קולות של מפגינים בכל מקום. שכחתי לאכול. כשהלכתי לישון ראיתי את מאיר סוויסה עם רימון רץ לכיווני. אפילו התחלתי לפחד מסוסים. הבנתי שאני צריכה הפסקה. והתחלתי לערוך את הסרט ישר. הסרט הוא 7 דקות על הפוסט טראומה שאנחנו ואני חווים. על היום שאחרי. על יום ראשון שאחרי שבת".⁵

יצירה מחומרים קיימים שמקורם באינטרנט היא לא דבר חדש, אך היצירה שפרפורי מציעה היא שונה כי היא לא מתעסקת באסתטיקה האינטרנטית אלא באינסטגרם ככלי קולנועי. כלי יחיד שדרכו ניתן

⁵ אלכס פרפורי, מתוך פוסט בפייסבוק, 20.6.2023.



לתעד, לארכב ולערוך סרטים קצרים. עמוד האינסטגרם

של פרפורי מחזיר אותנו לראשית הקולנוע, כשהאחים לומייר תיעדו את חיי היומיום והקרינו אותו בבתי קפה בפריז. הסינמטוגרף, מצלמת הקולנוע הראשונה שהמציאו, היא מכשיר המשלב מצלמה, מכונת פיתוח ושכפול סרטים ומקרן. בסרטם הראשון קיימת פעולה כפולה: הפועלים שיוצאים מהמפעל והפילים שנכנס למצלמה, מפותח בתוכה, משוכפל ומוקרן לאחר מכן בבתי קפה, כמו בית חרושת קטן ונייד של תיעוד ושכפול, והצלם כפועלו. בפעם הראשונה בהיסטוריה האנושית, מי שהחזיק בטכנולוגיה מתקדמת לא ביקש להנציח את עצמו ואת מעמדו, כמו בבתי המלוכה ובכנסיות, אלא לתעד את אחד האדם. אך בשונה מהיום, מי שהחזיק בטכנולוגיה היה בעל אמצעים והיום הטכנולוגיה נגישה לכולם.

(5)

עמליה ז'ורנו, האחיינית שלי בת העשר, יוצרת בטבעיות את סרטה הראשון באייפון שלה בדומה למה שעשו יונאס מקאס ואמני הקולנוע האקספרימנטלי של שנות ה-60 בארצות הברית. כמוהם, היא מצלמת את קרוביה בתוך הבית בעזרת מצלמה חובבנית. חיתוכים מהירים, אפקטים אופטיים של דיזולב וסאונד אדיאגטי מייצרים דיוקן קוביסטי של סבתה. אותם אמנים דחו את הנורמות הקולנועיות המסורתיות בכך שהם פנו אל האינטואיטיבי והמופשט. עמליה נולדה לעולם חדש, כזה שמאמץ את האלמנטים הללו כנקודת מוצא. הם אינם נתפסים כסטיות מהנורמה אלא כרכיבים אינטגרליים ביצירה ודרך בטוחה לתקשר עם העולם. השינוי הזה מכין את המסך לחירות קולנועית חדשה. ילדי ה-8 מ"מ גדלו להיות במאים כמו סטיבן שפילברג וכריסטופר נולאן, וילדי המצלמות הדיגיטליות גדלו להיות במאים כמו האחים ספדי וגרטה גרוויג, שצילמו את סביבתם והחזירו את המציאות אל המסך הגדול. מי יהיו הבמאים שגדלים בעידן שבו קולנוע נוצר ביד אחת? עידן שבו הכלים לא רק רבים ומאפשרים התנסות מוקדמת שלא תלויה במשאבים כספיים או חינוך קולנועי מהבית – אלא גם יצירה שנובעת מן התיעודי, שבה הגבול בין האישי והציבורי מיטשטש.

ב-2010 העלה ילד בשם עידו עמיעז תשעה סרטונים שצילם עם כלביו לערוץ היוטיוב שלו, "הסלוקי". הסרטון האחרון שלו מהתקופה הזאת הוא סרטון ביתי, שבו הוא מכין ארוחת בוקר שנאכלת על ידי הכלב ובתגובה הוא מטיח בו רצף קללות שלקוחות מספר דָּבָרִים ומיועדות למי שלא קיים מצוות. אחרי הסרטון הזה, הוא נעלם בפתאומיות מהרשת. עשור אחר כך, הוא מעלה סרטון חדש כאדם בוגר. בעשור הזה לא רק הוא גדל, גם היוטיוב שינה את פניו. זאת מציאות שבה גדלים ומתפתחים בתוך הרשת: אם כילד הוא פעל בתוך הז'אנר המקובל לזמנו של סרטים ביתיים שעשו חיקויים קולנועיים באמצעים דלים, כאדם בוגר הוא כבר פועל בז'אנר שהגדיר יותר מכל את היצירה בתוך היוטיוב, הווידאו-בלוג (Vlog). בסרטון החדש הוא לא שחקן בסרט של עצמו אלא מביט למצלמה



ומכריז לצופיו שהוא חזר לרשת. אבל מי הם הצופים?

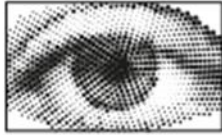
האם אלה הצופים הבודדים שצפו בתשעת הסרטונים שלו כשהיה ילד? מה קרה להם בעשור החולף? העובדה הזאת קושרת את הסרטונים הראשונים שלו לכדי סיפור שיש לו ציר זמן.

את הסרטון החדש הוא פותח כך: "כמו שחלקכם יודעים אני מהגר, כאן, בניוקאסל (אנגליה)". לצופה שנקלע בטעות לערוץ אין דרך לדעת את העובדה שהוא מהגר, אין הקדמה לכך בסרטוניו הקודמים ואין לה משמעות בעת העלאתו. אולי הם מיועדים לצופה העתידי שישלים את הסרטונים הבאים, כשהיו – כזאת היא היצירה ברשת החברתית, יצירה בהתהוות־אין־קֶץ. בסרטון הוא הולך לתעד את השכונה, פנהאם, שלהבנתו היא המסוכנת ביותר באזור. זוהי שכונה אנגלית טיפוסית שהפכה להיות שכונה של מהגרים מהמזרח התיכון. על פניו, אין בה שום דבר מיוחד ולא ניכרת סכנה באופק. כצופים, אנחנו מביטים על השכונה בחוסר אוריינטציה מוחלט. הסכנה המדוברת מהדהדת במן "לינצ'יאניות" של המרחב, כאילו כוח זר פורץ למקום מבטחים ומחליט שהוא הגהינום. אבל דווקא שם מתגלה האמת. ה"סלוקי", המתעד, מה אנחנו יודעים עליו? רק את העובדה שהוא גדל בישראל עם שני כלבים. מה הסיבה שהוא עזב את הארץ? הניידות שלו מתפרשת בהמשך כפעולה של אדם המבקש לשבור את הגבולות והחסמים הניצבים בפני החיים כאן. זה אדם שבורח לא רק מישראל אלא מהישראליות. עשור הוא נעלם מהרשת, הגיע לניוקאסל. מתי הגיע? כמה זמן הוא כבר מהגר? סרטון ראשון אחרי עשור: אדם בורח מהמזרח התיכון, אבל מוצא אותו בצפון־מזרח אנגליה. אדם בורח מהמזרח התיכון, אבל מסיים על הרצפה עם שווארמה ביד. לבסוף הוא נכנע: "אולי אעבור בעצמי לפנהאם?". בניוקאסל הוא מצלם עוד שני סרטונים, שבאחרון הוא טובל בסופו במים הקפואים של האוקיינוס האטלנטי. בסרטון הבא⁶ הוא כבר בדרך לעיראק כשבועולם מתפרצת מגפת הקורונה. בין הסרטון שלו כילד ובין הסרטונים שלו כאדם בוגר נוצר קאט חוץ־קולנועי, כלומר קאט שלא קורה בתוך היצירה, אלא בחיבורים שהצופה נדרש לעשות בעצמו. הקאט הזה מזמין קריאה חדשה על היצירה ברשת. לא כיצירה שמורכבת בסדר שנקבע על ידי יוצר, אלא כיצירה מפורקת שהצופה מחליט את סדר הצפייה בה, ומשלים בעצמו את הפערים בסיפור.

הפערים האלה שבין סרטון לסרטון, ובין הקולנוע ליצירה המפורקת של הרשת, יכולים לקבל משמעות חדשה לאור הקריאה שמציע חוקר הספרות אריך אוארבך בספרו "מימיזיס"⁷, כאשר הוא משווה שני תיאורים שונים על מנת לקבוע נקודת מוצא לחקר ייצוג המציאות בספרות המערב: קטע מתוך

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=I8sFg96zjmk>

⁷ אריק אוארבך, מימיזיס: התגלמות המציאות בספרות המערב, תרגום: ברוך קרוא, ירושלים: מוסד ביאליק, [1946] 1957.



"אודיסאה", המתאר כיצד שב אודיסאוס לביתו

כשהמשרתת הזקנה מכירה אותו על פי הצלקת שעל רגלו – דבר הגורם למספר לחזור ולתאר בדיוק רב לא רק את תולדות הצלקת, שקרתה בעת ציד חזיר בר כשביקר אצל סבו, אלא גם על הסב, מקום מגוריו, ייחוס משפחתו, אופיו, הולדת אודיסאוס ולאחר מכן הביקור שלו אצל הסב, קבלת הפנים, המשתה, השינה, ההשכמה לצייד בבוקר, המעקב אחר החיה, המאבק, פציעת אודיסאוס על ידי החזיר, חבישת הפצע, ההבראה, החזרה לאיתקה, המפגש עם ההורים. כל אלה משרתים את הרגע הקטן, כביכול, שבו המשרתת הזקנה מזהה דרך הצלקת את אודיסאוס כשהוא מחופש לקבצן כדי להתחמק ממחזריה של פנלופה. הכול מתואר במעשה־בתוך־מעשה ומתקיים בהווה־עצמאי שממלא בשלמות את המערכה והתודעה – המאפיינים את הסגנון ההומרי וגם את היצירה הקולנועית. מול זה, אוארבך מציב את פרשת עקדת יצחק מספר בראשית, שבה אלוהים מצווה על אברהם להרוג את בנו יצחק בהר המוריה. במשך שלושה ימים הם הולכים למקום העקידה אבל לא נכתב עליהם דבר. האם ידע יצחק על תוכניותיו של אביו? האם הם שתקו כל הדרך? איך שתיקה כזאת בכלל יכולה להיכתב? אחרי שלושה ימים פתאום נכתב: "ביום השלישי וישא אברהם את עיניו וירא את המקום מרחוק" (ספר בראשית, פרק כב, פסוק ד). נשיאת העיניים, המבט, היא התנועה היחידה שמתוארת במסע, והדבר היחיד שנמסר לקורא. למה דומה הרגע שבו נשיאת עיניים קוראת לסיפור להיכתב? למה דומה המבט הזה, הבלחה של מציאות מתוך הריק? מי שיחזור ל"מימזיס" ויחליף את המקרא ביצירה האינטרנטית ואת ה"אודיסאה" ביצירה הקולנועית, יהיה מופתע לגלות איך המסקנות של אוארבך משתמרות, וכיצד הכלים הספרותיים שבהם הוא מנתח את שתי הצורות השונות של המילה הכתובה הופכות פתאום לכלים שעוזרים לנו להבין טוב יותר את הפערים שבין קולנוע היד האחת לקולנוע המסך הגדול; רצף מקוטע שהופך לשלם מכיוון שהוא מונח על ציר זמן אחד שלא משרת סיפור אלא משך של הוויה אנושית, לעומת ציר זמן התחום בסיפור שמתואר בצורה מלאה המשרתת את העלילה מתחילתה ועד סופה; טקסט שלא מבקש מהקורא לעצור את חייו לזמן מוגבל של קריאה, אלא להתקיים בתוכו ולהיות לו לעוקב, לעומת טקסט שלא מתיימר להציג מציאות היסטורית אלא אמת סיפורית. ההשוואה הזאת לא אמורה להיות תרגול פוסט־מודרני, הכופה פרשנות דתית לאינטרנט, ולא באה להפחית מהיכולת של הקולנוע לאתגר את עצמו בצורות ביטוי חדשות. מטרתה להכניס את שניהם תחת מטריה אחת, המדיום של הקול והתמונה הנעה, כדי ליצור מחשבה רחבה יותר של קולנוע – שלא מתחיל ונגמר על מסך אחד אלא מתקיים מחוצה לו בצורות שונות.

(7)

בלוח הזמנים הגאולוגי של הקולנוע אנחנו נמצאים כעת בעידן "הדוקומנטריקן", שבו התיעודי הוא צורה דומיננטית. גם השרידים האחרונים באולמות הגדולים של הקולנוע העלילתי, סרטי גיבורי־על



ויקומים מקבילים, הם חלק ממנו. גם אם הם מתוכננים

בקפידה ונעשים כמעט ברובם במחשב, עדיין קיימת מצלמה־ממוחשבת שהעיקרון שלה אנושי והיא משוטטת במרחב הדיגיטלי הזה, כמו ראשוני הצלמים ששוטטו במרחב החיים ותיעדו אותם בפעם הראשונה מבלי להבין את הכוח והאפשרויות הטמונות בכלי שהם אוחזים ביד. אולי כשהמחשב יתפתח לרמה כזאת שהוא ימציא את עצמו מחדש, יעבור מן המימזיס האנושי אל הדייגזיס הדיגיטלי, סרט כמו הנוקמים יהיה עבורו תיעוד של פונקציות דיגיטליות פשוטות, כמו ציור של ציד חיות בר על קירות הלב במערת ההולוגרמה, שמסמלות את תחילת דרכו.

אפילוג (14.10.2023)

הגשם הראשון יורה על דיזינגוף. שקיעה ואני רוכב הביתה באופניים לאורך הכביש הריק והרטוב. שבוע עבר מאז שחמאס ביצע את הטבח בעוטף ומאז חיל האוויר הישראלי מפציץ בלי הפסקה את עזה. מאז ה־7 באוקטובר כל אדם בין הנהר לים שלא נכפתה עליו המציאות האיומה הזאת לא הוריד ממנה את המבט מבעד למסך הקטן שביד. הרחוב ארוך, והרכיבה על האופניים מנתקת אותי מהמסך ומכריחה אותי לעבד את מה שהעיניים ראו בימים האחרונים. עדשות המשקפיים שלי מתמלאות טיפות גשם ואור השקיעה נשבר עליהן ומתפקסל, ונוצרת מין קמרה אובסקורה של תיעוד המלחמה הצרוב בזיכרון. שברי אימה באיכות ירודה מפוקסלים; סרטונים ממצלמות גוף של פעילי חמאס דוהרים בשדות העוטף, תיעוד ממצלמות רכב ומצלמות האבטחה של הקיבוצים בזמן הטבח, רחפני צילום מפילים פצצות על טנקים ועמדות תצפית וסרטוני־נייד של חטופות מובלות לתוך עזה. המלחמה הזאת שודרה בלייב מתוך שדות הקטל ודרך הרשתות החברתיות. החמאס פרץ את חומת עזה ונכנס אל העוטף באמצעות כלי צבא גרילה, רכובים בטוויטות וטוטוסים ומצוידים ב־RPG ו־GoPro. התיעוד בהתאם, גם הוא גרילה ונעשה באמצעות מצלמות קטנות ויומיומיות. ב־7 באוקטובר, לרוצח ולנרצח היו פנים והרצח תועד מתחילתו ועד סופו בהיקף תיעודי חסר תקדים. סרטונים שהועלו לטלגרם של החמאס הראו כיצד הם משתמשים במדיום ככלי נשק משוכלל. סרטוני טיקטוק של חיילים רוקדים בבסיס לצד טנקים ששולבו עם סרטונים של אותם החיילים מתים בתא השירותים של הבסיס; שידורי לייב שעלו דרך הפייסבוק של אדם שנחטף ביחד עם משפחתו או תמונה של קשישה שנרצחה והועלתה לחשבון הפייסבוק האישי שלה – לכל אלה אין דימוי מקביל בהיסטוריה המצולמת בעתות מלחמה. הסרטונים הערוכים של החמאס הם סרטוני תעמולה, שהם אנסמבל של נקודות מבט ואיכויות צילום שונות. האמצעים אולי דלי תקציב, אבל הטכניקה משוכללת ביותר והיא משלבת מצלמות גוף, צילומי רחפן ומצלמות אבטחה ורכב, בעריכה קולנועית של שובר קופות הוליוודי המלווה במוזיקת מלחמה. בסרטו המוזיקה שלנו *Notre Musique* (2004), אומר ז'אן־לוק גודאר: "בשנת 1948, היהודים הלכו במים אל הארץ המובטחת. הפלסטינים הלכו במים כדי לטבוע.



שוט וחורס שוט. העם היהודי הצטרף ל[קולנוע

ה]בדיוני. העם הפלסטיני, לדוקומנטרי". בפרפרזה על ציטוט זה, ניתן לומר שב-7 באוקטובר הדוקומנטרי התחמש בכלים עלילתיים.

רעמים חזקים נשמעים בשמים כמו ממטוסי קרב. אני ממשיך לפדל ברחוב הארוך, תכף מגיע הביתה. אילו פנים מפגיזות עכשיו את עזה? מכאן, המוות שם חסר פנים. הוא מתועד כספקטקל של שכונות שלמות ההופכות לפטריית עשן ואש. שכונות שלמות שנמחקות ברגע אחד על ידי כלי לחימה מקצועיים המגיעים מן השמים ואינם נראים כלל. באולפני החדשות הישראליים פנים עם חליפות קוראות לשטח את עזה ועל המסך ניתן לראות שעזה היא רק עננה אדומה-אפורה בתוך החשיכה. התקשורת הישראלית עושה הכול כדי להרחיק את הפנים העזתיות מן המסך, כדי לתדלק את המחשבה שעזה היא גהינום בחייה ובמותה. כשלא עולה באש, היא הריסות שבתוכן מסתתרים פעילי חמאס. החיים עצמם נעדרים גם כשהם לא נגדעים על ידי מטוסי הקרב. גם מבט הפך לפעולת טרור ואזרחים נעצרים אחרי שעקבו אחר עמודי אינסטגרם המתעדים בתוך עזה. הגשם מפסיק, אני מחנה את האופניים והולך לכיוון הבית. מתחילה אזעקה ואני רץ לממד הקטן בבניין, מצטופף ביחד עם כל הדיירים. כולם שולפים מהכיס את המסך הקטן ומעדכנים את יקיריהם שהם בסדר. האזעקה נפסקת, עשר שניות של שקט ואז כמה בומים רחוקים של יירוטים. כולם נאנחים. אני נזכר פתאום בטענה המפורסמת של אדורנו, "לכתוב שירה אחרי אושוויץ זו ברבריות". אילו סרטים יעשו כאן אחרי המלחמה? זאת לא שאלה לצורך השוואה. זאת לא השוואה שבאה לבטל את הצורך שלנו ליצור אמנות שנובעת מפצע או רצון לבריחה ממציאות קשה. אני שואל כי במלחמה הזאת המדיום הפך להיות כלי נשק אכזרי כל כך, עד שאחריה איך נוכל בכלל לחשוב על קלודאפ?