



חורף 2023

בין ליקוט לתרמית: הקולנוע הדוקומנטרי וסרטי היוטיוב

דולב אמת

"כל תמורה שחלה בהיסטוריה של הקולנוע מרמזת על שינוי באופן הפנייה לצופה, וכל תקופה בונה את הצופה שלה בדרך חדשה"¹

עם ביסוסו של אתר האינטרנט לשיתוף קבצים יוטיוב כארכיון דו-כיווני – שכל אחד יכול להעלות אליו תכנים ולהפקיד בו תיעודים וצילומים שהופקו באופן עצמאי, והארכיון החופשי והגלובלי שנוצר בעקבותיו – ניתן לראות את השפעתו המשמעותית על היצירה התיעודית. השימוש היצירתי בחומרים מן היוטיוב במסגרת הקולנוע התיעודי הינו מגוון ושונה, וניתן להצביע על כמה מאפיינים נרטיביים וצורניים שהתפתחו בו, כשאת רובם הכולל ניתן להגדיר כסרטי לקט² – סרטים הבנויים על איסוף סרטונים הטרוגניים ושזירתם יחד מסביב לנושאים או רעיונות מאגדים. במאמרה של לורה מאלווי על סרטי הקומפילציה (Compilation Films),³ היא בוחנת את הקשר בין קולנוע, היסטוריה ופסיכואנליזה המתקיימים יחדיו,⁴ עם דגש על השימוש הייחודי של סרטים אלה בממד הזמן. סרטי הקומפילציה הם סרטים שבנויים מחומר תיעודי קיים, ונערכים יחדיו לרוב לתוך מבנה נרטיבי לא לינארי. דרך הצטברות הדימויים הוויזואליים היצירות מבקשות להמחיש נושא, רעיון או טענה. דרך כך, הניכוס והשימוש מחדש בחומרים ישנים מייצר נרטיב חדש מהחומרים הישנים. לכן, כל סרטי הקומפילציה מקפלים בתוכם ממד זמן כפול: החומרים מהעבר משולבים בתוך זמן ההווה של העריכה החדשה, דימויים ישנים מוצגים מחדש כדי להגיב מחדש על התיעוד המקורי ולשנות את משמעותו. סרטי הלקט, שבהם מעסוק במאמר זה, מתבססים על הגדרות דומות לאלה של סרטי הקומפילציה, אך נבדלים במקורות התיעודיים שהם משתמשים בהם – ארכיוניים ותיעודים רשמיים בסרטי הקומפילציה,

Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" [1990], *The Cinema of Attractions Reloaded*, edited by Wanda Strauven, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 387.

² בסרטה **המלקטים והמלקטות** (*The Gleaners and I*, 2000), אנייס ורדה מקבילה את מושג הליקוט האנושי (ליקוט מזון ואשפה) לליקוט הדימויים שלה בסרט. המצלמה הדיגיטלית הקטנה שבה השתמשה אפשרה לה להפוך לצוות הפקה יחיד, ולצלם במהירות ובקלות דימויים. השימוש במילה ליקוט במאמרי דומה – היכולת לנבון באתרי אינטרנט וללקט תיעודים שנשכחו ברחבי הרשת, לאסוף את החומרים שהוזנחו, אך בשונה מורדה, סרטי הלקט מייצרים משמעויות חדשות מעריכת החומרים שנלקטו, כמו בסרטי הקומפילציה.

³ מאלווי בוחנת זאת דרך הסרט *Mother Dao, the Turtle-like* (וינסנט מוניקנדס, 1995), סרט קומפילציה המורכב מחומרי ארכיון שצילמו קולוניאליסטים הולנדיים באינדונזיה. העדפתי להשתמש במילה הלועזית "קומפילציה" במקום התרגום לעברית "אסופה", על מנת להבדיל אותם מסרטי לקט.

⁴ Laura Mulvey, "Compilation Film as Deferred Action", *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema*, London: Routledge, 2007, p. 110.



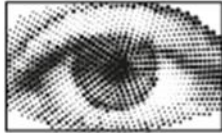
לעומת התבססות על התיעוד הדיגיטלי של הרשתות החברתיות שמושתת על מבט ספונטני ומידי, שנועד לתפוס את הרגע ולייצר ממנו "אטרקציה".

כיום סרטי היוטיוב, שסרטי הלקט מהווים את מרביתם, משקפים מגמה בולטת וחשובה בקולנוע התיעודי, כשהם מציגים אפשרות חדשה ומורכבת עבור עשיית סרטים דוקומנטריים. לאור זאת, אבקש במאמר זה לייצר טקסונומיה של סרטי היוטיוב השונים ולהאיר את מאפייניהם הייחודיים. ארצה גם לבחון את האופן שבו הקולנוע הדוקומנטרי מתמודד עם החומרים האלה: את תהליך היצירה והעריכה, המורכבות המוסרית, התרבותית והפוליטית של ניכוס הדימויים מחדש. כפי שאציג המאמר, סרטי הלקט מאפשרים לבחון באופן ייחודי את ההיבטים החברתיים והפוליטיים כפי שהם מתבטאים מתוך עומקי החברה עצמה. כפי שניתן לראות מהסקירה להלן של סרטי היוטיוב, ככל שהמדינה או החברה מצויות בקונפליקטים פנימיים רבים יותר, מספר הסרטים מסוג זה הנוצרים בה רבים יותר. לדוגמה, הצנזורה הקשה והאלימות הרווחת ברוסיה הובילו למספר יצירות המבקשות להתמודד עם בעיות אלה, שלרוב מושתקות ואינן יוצאות מחוץ לכותלי המדינה. דוגמאות נוספות ומורכבות עולות דרך האתגרים האתניים, ההיסטוריים והפוליטיים של ישראל. בנושאים מורכבים אלה נוצרים מספר רב של תיעודים שונים ומגוונים שמאפשרים בחינה מקיפה של הצמתים הקונפליקטואליים הקיימים בחברה הישראלית, ומועלים ליוטיוב.

מקורות ומסורות

סוף שבוע (*Weekend*, 1967), סרטו של ז'אן-לוק גודאר, נפתח בהצהרה שהוא "סרט שננטש בקוסמוס, וסרט שנמצא באשפה". הניגוד הזה מציג היטב את הגישה של גודאר כלפי הקולנוע, שאמנם ניזונה וקיבלה השראה מן האומנות הגבוהה, אבל גם ממה שנחשב אז אומנות נמוכה, מן ה"זבל". כמאמר הפתגם הרווח – זבל של אדם אחד הוא אוצרו של אחר. כשבכל יום מועלים ליוטיוב כ-3.7 מיליון סרטונים, ניכר כי חלק גדול מהכמות היומית, בנוסף לארכיון העצום שנוצר באתר, הופכים למעין שדה לא מבוקר של תוכן, והוא יכול להיות מוגדר כאשפה דיגיטלית. אנשים מעלים סרטון שבו הם מדברים על חייהם, צופים בו 3 אנשים והוא ננטש לנצח במרחב האינטרנט, מחכה להתגלות או להימחק כליל. עצם הרעיון המקורי של יוטיוב היה לאפשר לכל אדם להעלות ולשתף סרטונים, מה שהוביל לארכיון העצום שנוצר באתר, והפך אותו למאגר הפופולרי ביותר לסרטונים. היכולת של האתר לתפקד כארכיון עולמי ואישי הפכה אותו למקור חשוב בשדה האודיו-ויזואלי, לרבות יוצרי קולנוע.

נקודת פתיחה מובהקת של סרטי הלקט היא בקולנוע הסובייטי של שנות ה-20 של המאה הקודמת, אשר כמה מיוצרי החשובים כמו סרגיי אייזנשטיין, דז'יגה ורטוב ווסוולוד פודובקין התנסו בפרקטיקות איסוף. אך דווקא שם פחות מוכר, אספיר שוב, הייתה הראשונה ליצור סרט שנבנה לחלוטין מחומרים ישנים. **בנפילת שושלת רומנוב** (*The Fall of the Romanov*)



(*Dynasty*, 1927), אשר תיאר את נפילת שלטון הצארים ומהפכת אוקטובר, השתמשה שוב ביומני

חדשות וסרטים ביתיים של משפחת הקיסרים, לצד חומרים ויזואליים שמצאה במרתפים ואצל גורמים זרים שקנו חומרים מחו"ל. את כלל החומרים האלה שוב ערכה יחד, במסורת המונטאז' הסובייטי, ודרך החיבורים שלהם הקנתה לחומרים המקוריים משמעות שונה לחלוטין, כלומר עבודת העריכה אפשרה לשוב לפסל מחדש את הדימויים. דרך החיבורים העריכתיים מוענקות להם משמעויות שלא היו גלומות בחומר המקורי, אלא נוצרו אצל הצופה בזמן הצפייה דרך התוויה של אומנות העריכה,⁵ כמו ההקבלה בין הצאר והמעמד העליון לבין הפרולטריון העובד במפעל. היצירה "האנונימית" של שוב זכתה לתשבחות רבות עבור היעדר האישיות של היוצר בה, שתאם לאידאולוגיה הקומוניסטית הדוגלת בקולקטיביות על פני הפרטי. עקב כך, רק באיחור רב היא זכתה בהכרה על חידושיה וחשיבותה בכינון של מסורת דוקומנטרית.⁶ המסורת של סרטי הקומפילציה התפתחה בקרב יוצרים בולטים שונים כמו אלן ברלינר (לדוגמה ב**אלבום משפחתי** [*The Family Album*, 1986], ג'יי רוזנבלט (בין השאר ב**אפלט היום** [*The Darkness of Day*, 2009]) וביל מוריסון (בסרטו **דקסיה** [*Decasia*, 2002]). בסרטיהם, היוצרים השתמשו בצילומים ביתיים, סרטי מדע ויומני קולנוע ישנים, ודרך עריכתם המחודשת העניקו להם חיים שניים. בשל ההתבססות שלהם על חומרי ארכיון ישנים והטרוגניים, עריכה פורמליסטית ונרטיביים אליפטיים סרטים אלה הוצבו בצד הניסיוני/אוונגרדי בספקטרום של העולם הדוקומנטרי.

עליית האינטרנט, מצלמות הטלפון האישיות והרשתות החברתיות מבוססות הדימויים הוויזואליים חוללה תפנית מהותית גם בקולנוע התיעודי. בעוד שבעבר, יומנים מצולמים היו נחלתם של יוצרי קולנוע ניסיוניים, הרי שהטלפונים האישיים והרשתות החברתיות הפכו את התיעוד העצמי לנגיש וישיר יותר. בדומה לאמירתו המפורסמת של מרשל מקלוהן, "המדיום הוא המסר", הטלפונים החכמים – המדיום – שינו כליל את עולם הקולנוע. כאשר הטלפון מתפקד גם כאמצעי תיעוד, גם כדרך הפצה וגם כמאגר מידע וספריית תכנים מרחבי העולם, אין זה מפתיע שמהות התיעוד ועולם הדימויים הוויזואליים השתנו לחלוטין. אחת הדרכים שבהן הקולנוע הדוקומנטרי הגיב לתכנים אלה היא ניכוסם כדימויים קולנועיים – אמצעי העריכה הדיגיטלית כמו גם הקלות שבה ניתן להוריד סרטונים ללא עלות מיוטיוב או ממאגרים אודיו-ויזואליים פתוחים אחרים, מאפשרים ליוצרים את הגישה לדימויים רבים מרחבי העולם. דרך שלל חומרי הגלם האלה ניתן ליצור סרטים מבלי לצאת ליום צילום, או אפילו מבלי לצאת

⁵ Esther Leslie, "Strawberries and Cream: On Esfir Shub and the Revolutionary Object", *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory* 27 (3) (2019): 5–6

⁶ ג'יי לידה מקדיש פרק לעבודת הקולנוע של שוב בספרו החלוצי על סרטי הקומפילציה. ראו Jay Leyda, "Bridge: Esther Schub Shapes a New Art", *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*, London: George Allen & Unwin, 1964, pp. 22–31. עוד על חשיבותה של שוב ראו Ilana Shub Sharp, *Esfir Shub: Pioneer of Documentary Filmmaking*, London: Bloomsbury Publishing, 2002.



כלל מהבית, מה שהפך את התהליך היצירתי למהיר וכלכלי יותר. גם יגאל בורשטיין וגם ג'יל

דניאלס, שניהם יוצרים עצמאיים וחוקרי קולנוע, מדגישים כיצד הקידמה הדיגיטלית מאפשרת ליצרים לעקוף את הצורך בהשגת מימון וחסות,⁷ ו"ליצור בדחק, ללא חסות ואישור... דרך נכונות להגיב לדחף ודרך כך להעניק ליצירה את הזכות בעצמה להחליט אם היא רוצה להיעשות".⁸

יוטיוב כמחולל סרטי הלקט

התפתחותן של המצלמות הדיגיטליות והתבססות הטלפונים החכמים, כמו גם עלייתן של פלטפורמות שיתוף הקבצים, הובילו ליצירת מגמה חדשה בקולנוע הדוקומנטרי – התייעוד ההמוני (Crowd-sourced Documentary).⁹ הדוגמה החלוצית של סרטי היוטיוב בכלל, וסרטי הלקט בפרט היא סרט שחברת יוטיוב בעצמה יזמה. **החיים ביום אחד** (*Life in a Day*, קווין מקדונלד 2011) נוצר בכוונה להציג הומוגניות רוחבית מכל רחבי תבל – 80 אלף קליפים מ-192 מדינות שונות הוגשו למפיקי הסרט, כשהקו המנחה היחידי היה שהקטעים צריכים להיות מצולמים במשך יום אחד (ה-24 ביולי 2010). לאחר תהליך מיון סזיפי, נערך הסרט אך ורק מהקטעים שהוגשו. לטענת שמוליק דובדבני, מה שמייחד את הסרט הוא שמקורו מתבסס על סרטי "סימפוניה עירונית", שהופקו בתחילת שנות ה-20 של המאה הקודמת. **החיים ביום אחד** שואל את המבנה של סרטים אלה, אלא שיריעתו מתפרשת על דימויים שצולמו בכל העולם ולא רק בעיר אחת – הסרט מתחיל מוקדם בבוקר ומסתיים מאוחר בלילה של אותו היום, ומציג היבטים שונים שמתרחשים בעולם במהלך 24 השעות האלה. את הנרטיב הזה, שנע קדימה בזמן (כמו רוב הסרטים), ניתן להגדיר כעריכה אופקית – התקדמות טמפורלית לינארית. אך בניגוד לקודמיו בסימפוניות העירוניות, ומה שמייחד לרוב את סרטי הלקט, ניתן לראות בהחיים ביום אחד את מה שניתן להגדיר כעריכה רוחבית – עריכה אינטלקטואלית שמתבססת על חיבור והצגה של נושאים, פעולות ואובייקטים דומים מקטעים שונים המוצבים זה ליד זה. ניתן לראות זאת דרך הקטע בסרט שפותח את הסרט מיד מתחיל לאחר הכתובית הראשית, ונקרא "Good Morning", ומקבץ ברצף קטעים שונים שמציגים כולם את הדמויות השונות משכימות בבוקר. הקטע מבקש להציג דוגמאות שונות מסביב לנושא זה – את ההתעוררות והתחלתו של היום. החזרתיות ממחישה את הדומה ואת השונה בכל קטע לאלה שקדמו ויפיעו אחריו.

⁷ Jill Daniels, "Blurred Boundaries: Remediation of Found Footage in Experimental Autobiographical Documentary Filmmaking", *Journal of Media Practice* 18 (1) (2017): 74.

⁸ יגאל בורשטיין, "חשיבה בעידן הדיגיטלי", **מבטי קרבה: מחשבות של סרטים**, ירושלים וחיפה: הוצאת מאגנס והוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2007, עמ' 443–444.

⁹ שמוליק דובדבני, "החיים ביום אחד", **סינמטק: כתב עת לענייני קולנוע** 177 (יולי–אוגוסט 2012): 10.



למרות היותו סרט פורץ דרך בשיטת עשייתו, **החיים**

ביום אחד מדגים את הבעייתיות שבתפיסה האסתטית שבסרטי היוטיוב. כפי שדובדבני טוען, ריבוי הדמויות לכדי שוטים פרגמנטריים של שניות אחדות מוביל לתוצאה דחוסה ואנונימית,¹⁰ שגם אינה מייצרת התייחסות מורכבת לצילומים עצמם. אף על פי כן, הסרט יצר את התבנית עבור הפורמט שמהווה את עיקר סרטי היוטיוב – סרטי הלקט. בעוד שהסרטים האלה בנויים על שזירת סרטונים מגוונים דרך העריכה וסביב לרעיונות ונושאים מארגנים, אופן הייצור שלהם הפוך. במקום הפעולה "הפסיבית" של קבלת הסרטונים מהמתעדים עצמם, יוצרי סרטים אלה מחפשים ודולים סלקטיבית ממאגרי היוטיוב סרטונים שונים, שאותם הם עורכים לכדי התוצר הסופי. היבט זה מאפשר שימוש בחומרים הטרוגניים ודרך כך גם שימוש יצירתי ומורכב יותר ממה שנעשה **בהחיים ביום אחד**.

סרטי הלקט – בין האישי לקולקטיבי

את סרטי הלקט ניתן לחלק לשניים: סרטי הלקט האישיים וסרטי הלקט הקולקטיביים. בעוד כל סרטי היוטיוב בנויים מתיעודים אישיים שהועלו לרשת, שתי הגישות האלה נבדלות באופן הליקוט והעריכה של הסרטים, ואיתן אופי הנרטיב וכוונותיו האידיאולוגיות והחברתיות. בסרטי הלקט האישיים, היוצרים אוספים תיעודים של דמויות אחדות הנפרשים על בסיס זמן מוגדר, ומבקשים להתוות סביבם נרטיב לינארי ודרמטי. מנגד, סרטי הלקט הקולקטיביים אוספים תיעודים ממספר מקורות רב ומגוון יותר, ובאמצעות בנייה של נרטיבים א-לינאריים היוצרים מבקשים לבחון נושאים חברתיים ותרבותיים רחבים על פני אישיים. שני המבנים השונים נבדלים גם באופן עריכתם – מונטאז' דרמטי ופשוט יותר בסרטי הלקט האישיים, לעומת עריכת מונטאז' פורמליסטית ואינטלקטואלית בסרטי הלקט הקולקטיביים.

התמורות של הקולנוע הדיגיטלי, דרך מצלמות המחשב והטלפון הנייד, תרמו רבות לקלות והאינטימיות של התיעוד האישי, ולעליית מספרם במאגר היוטיוב. עם חלוף השנים והצטברות התכנים בערוצים האישיים, נוצר ארכיון ויזואלי אישי, המאפשר לראות באופן אפקי את השינויים והנקודות המהותיות בהתפתחות של המתעדים, ומייצר נקודת התייחסות עבור שימוש בידי היוצרים הקולנועיים. אך, כפי שטוען ביל ניקולס, לא די בשימוש בתיעודים בפני עצמם כפי שהם, אלא יש הכרח בשימוש יצירתי בהם, ודרך העריכה התיעוד מקבל מעמד רטורי אומנותי.¹¹

בחדר שלי (2017) של איילת אלבנדה, היה אחד הסרטים הבולטים הראשונים להבין את הכוח הגלום ביומני היוטיוב האישיים. לצורך הסרט, אלבנדה וצוות התחקיר שלה נברו בהרבה

¹⁰ דובדבני, עמ' 12.

¹¹ Bill Nichols, "How Do Documentaries Differ from Other Types of Film?", *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, pp. 28–29.



חומרים שהעלו משתמשי יוטיוב – מסגרת החיפוש
הגבלה ליוטיוברים בני 12 עד 20, שלהם מספר

נמוך של עוקבים וצפיות, והם מחזיקים ארכיון חומרים בחשבונם שצולם במשך ארבע שנים לפחות, התוצר הסופי מציג פסיפס המורכב מקטעים של שש דמויות ראשיות, שצולמו בחדרם האישי. לאחר שנבחרו, אלבנדה פנתה אליהם וביקשה את רשותם להשתמש בסרטונייהם. אלבנדה ועורכת הסרט שרון אלוביק גילו בתהליך העריכה הקבלות וחיבורים מעניינים בין שש הדמויות. דרך הבחירה להשתמש רק במתבגרים שהיו פעילים ברשת במשך ארבע שנים, הסרט מצליח לייצר אספקט טמפורלי שמחבר אותו לסרטי ה"תיעוד ארוך-הטווח" (longitudinal documentary) – סרטי דוקו שעוקבים אחרי דמות לאורך שנים רבות.¹² העריכה מאפשרת לכווץ בתוך הסרט תהליכי שינוי שהתפרשו לאורך זמן רב.¹³ כל אחד מבני הנוער התמודד עם היבט מורכב שעשוי להיות נפוץ בקרב בני הנוער: זהות מינית ומגדרית, היריון מוקדם, הפרעות אכילה, בדידות ושברון לב. השינוי המגדרי שעובר ליאם (לשעבר לידיה), החל מתהיותיו לגבי הגוף הנשי שאיתו נולד והמורכבות של זהות מגדרית ומינית, דרך תהליך השינוי ועד לבסוף להתמודדות שלו עם שינוי המגדר וזהותו החדשה כנער – הוא דוגמה טובה ליכולת של הסרט להציג ולבחון שינויים שהתרחשו לאורך מספר שנים בתוך המסגרת המצומצמת של הקולנוע.

דרך ההקבלה בין שש הדמויות, שמציגה את האופן שבו המרחב האישי – חדרם הפרטי – הפך להיות תא וידוי משלהם, הסרט מבקש להראות שאומנם המאבקים האישיים שונים, אבל הבדידות והצורך בחברה ובאזן קשובה משותף לכולם. קשה לחשוב על הצגה יותר ישירה, אינטימית וכנה של תהליך ההתבגרות מאשר אלה שמוצגים בסרט זה.

חלומות ויראליים (2021), סרטם של שגיא בורנשטיין ואודי ניר, פועל באופן דומה, אך מתמקד בטווח זמן מצומצם ומוגדר יותר, ובספקטרום דמוגרפי אחר.¹⁴ הסרט משתמש בווידאו-בלוגים של שבעה יוטיוברים שונים מרחבי העולם ועוקב אחרי החוויות האישיות שלהם כפי שהם תיעדו, מהתקופה שקדמה לפרוץ מגפת הקורונה ועד לסיומה. בעוד שבסרטה של אלבנדה הנערים צילמו את עצמם כיומן אישי שאותו הם חלקו עם הרשת במטרה ליצור חברויות וירטואליות, שבעת היוטיוברים מודעים ליכולות של הרשתות החברתיות מבחינת החשיפה ומבחינת הפוטנציאל הכלכלי שטמון בכך. אופן הפנייה שלהם אל הצופים הוא כפול: דרך תקשורת בתקופה שבה רוב העולם שרוי בבידוד; ויצירת תוכן שבמידה מסוימת מנצל את

¹² Richard Kilborn, *Taking the Long View: A Study of Longitudinal Documentary*, Manchester: Manchester University Press, 2010, p. 11.

¹³ הדוגמה הדוקומנטרית המוכרת ביותר היא סדרת הסרטים *Up* (במקור סרטו של פול אלמונד כשכל המשפחה נוצרו על ידי מייקל אפטד), שתיעדה קבוצת ילדים בריטיים כל 7 שנים, כשבפעם האחרונה הגיעו כבר לגיל 70; גם סרטיהם העלילתיים של פרנסואה טריפו, ריצ'רד לינקלייטר וטסאי מינג ליאנג וסדרת הארי פוטר עקבו אחרי מספר דמויות על פני שנים רבות.

¹⁴ הסרט הוצג גם כסדרה הבנויה משלושה פרקים של חצי שעה.



הקורונה והחוויה האישית שלהם ממנה כדי להתפרסם ואף להרוויח כסף מהסרטונים. כל אחד

מהם מוצא נישה מסוימת שמייחדת את ערוץ היוטיוב שלו, ומייצר את הנרטיב האישי שלו בפסיפס הסרט. גם כאן, מהות העריכה היא ייחודיות הסרט – לא רק שהיא זאת שהופכת את הסרט למסמך קולנועי על אופן ההתמודדות עם תקופת הקורונה (במדינות שונות וסיטואציות מגוונות), אלא ההקבלה בין יוטיוברים בעלי מספר שונה של עוקבים מהווה בחינה של האופן שבו משפיעני רשת וסרטונים פועלים ומצליחים. אלה הם תיעודים שמכילים בתוכם התמודדות אישית עם הקורונה; דרך השימוש היצירתי של הסרט, הם נהפכים לאסופה תיעודית הבוחנת הן את ההשפעה הגלובלית של הקורונה על האנושות והן את האפשרויות והפנטזיות הגלומות בעולם היוטיוב הווירטואלי.

כאמור, סרטי הקומפילציה עברו גלגולים רבים מאז **נפילת שושלת רומנוב**, אך מאפייני המונטאז' הסובייטי נותרו מהותיים בסרטי הלקט. עבור היוצרים הסובייטים, המונטאז' היה מהות הקולנוע, ההיבט שמייחד ומבדיל אותו משאר האומנויות. כפי שיורי טיניאנוב כתב, "מונטאז' אינו רק חיבור בין שוטים, עצם החילופין המובדלים של השוטים הוא מה שמייצר את מערכת היחסים בין השוטים".¹⁵ על פי טיניאנוב, מטרת העריכה אינה לתת לסרט להתפתח באופן הדרגתי ורצוף, אלא להחליף אחד את השני, לייצר קפיצות ומתח בין השוטים. בעוד סרטי הלקט משתמשים בעקרונות מונטאז' דומים לסרטי הקומפילציה, הם נבדלים הן בחומרי הגלם – סרטוני רשת בעלי מבט ספונטני, חובבני ואישי לעומת התיעודים הארכיוניים הרשמיים וממוסדים בסרטי הקומפילציה – והן ביכולת משוחררת ועצומה שמתאפשרת להבניית המונטאז' והשוטים השונים שבו, דרך מאגר הדימויים האדיר הגלובלי שמצוי ביוטיוב.

בנוסף, המונטאז' בסרטי הלקט מכיל בתוכם את קפלי הזמן שתיארה מאלווי. לפי קריאתה הפסיכואנליטית, חוסר היכולת של דימוי הזמן להיקלט בתודעה הופך אותו לחותם עמוק על הנפש, ולטראומטי.¹⁶ בדימוי העבר טמונים זיכרונות שמקבלים משמעות מחודשת בהווה, המאפשרים לאדם להביט מחדש בעברו. בכל תיעוד מצוי היבטי הזמן, המקום ונקודת המבט של המתעד. כל תיעוד מגלם בתוכו היבטים שיכולים לקבל משמעות רבה דרך עריכתם בסרט – למשל, סרטון זריחה קצר ותמים שצולם בעוטף עזה מכיל בתוכו גם את השלווה שלפני, וגם את הטרגדיה שטרם התרחשה. אלה יכולות להיות טראומות אישיות של המתעד, או שאלה יכולות להיות טראומות תרבותיות שנוכחות ומתקיימות בתוך תיעודים מאותה החברה שבה צולמו. כאשר סרטי הלקט מנכסים קטעים ועורכים אותם מחדש דרך המונטאז', הם מאפשרים לטראומות לעלות אל פני השטח. דרך ריבוי נקודות המבט שמתקיימות בסרטוני היוטיוב, נחשף

¹⁵ יורי טיניאנוב, "יסודות הקולנוע" [1927/1982], **מבוא לתיאוריות קולנועיות – מקראה**, עריכה: ענת זנגר, תרגום: ענבל שגיב-נקדימון, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2016, עמ' 73.

¹⁶ Mulvey, p. 109.



הלא-מודע של התרבות המצולמת, סיבה מהותית לכך שרוב סרטי הלקט בוחנים נושאים פוליטיים מובהקים.

ניתן לראות זאת בסרטם הארוך הראשון של בורנשטיין וניר, **#מחנה_משותף** (2016), שמהווה דוגמה לסרטי הלקט הקולקטיבי. הסרט מתמקד במסעות תלמידי התיכון לפולין, ועשוי מתוך התיעודים הרבים והשונים שצולמו והועלו לרשת במשך עשור. בורנשטיין וניר יכלו לצאת למספר מסעות שכאלו ולתעד אותם בעצמם בזמן אמת, אך הבחירה בקטעי יוטיוב כחלופה לכך היא מהותית. מעבר לשיקולים הכלכליים של הפקה כזאת, השימוש בסרטוני היוטיוב שצילמו התיכונים סטים דומה לסרטי הלקט האישיים, בכך שהם מציגים את נקודת המבט האישית והישירה של התלמידים כלפי המסעות, וחושף את הרגשות והחוויות שלהם בצורה שמבט חיצוני לא יהיה מסוגל להעביר. רובו של הסרט מתמקד יותר במורשת הזיכרון של השואה, שאותה המשלחות מנסות לצרוב בתלמידים. מידת הטראומה בסרט היא רבה – התלמידים טסים לפולין על מנת לחוות את טראומת השואה במסגרת הניסיון העיקש של מערכת החינוך לא רק ללמד על זיכרון השואה, אלא להנחיל בהם את האופן שבו עליהם לזכרו ואת החשיבות של השואה כגורם לקיומה של מדינת ישראל (שמבטיחה שהשואה לעולם לא תחזור). העריכה הרוחבית של הסרט – הסרטונים שמדגישים את האופן החזרתי והדומה בין מסעות רבים מעשורים שונים – מדגישה את האופן שבו התלמידים אמורים לחוות ולהרגיש את השואה בצורה "הנכונה". אין ניסיון להבין את השתלשלות ההיסטוריה או המניעים לשואה, אלא רק את הצורך המושתת על איך על התלמידים לחוות אותה. התיעודים מציגים את הפער שבין המטרות המוצהרות של המסעות לבין האופן שבו התלמידים מגיבים. כלומר, הפער בין החוויה המסומנת (חייבים להרגיש, חייבים לבכות) לבין החוויה בפועל (למה אני לא מרגיש, למה אני לא בוכה). דרך העריכה של התיעודים הרבים יחדיו, הסרט מבקש להעלות לפני השטח את הלא-מודע שמתקיים במסעות האלה – האינדוקטרינציה הלאומנית של המדינה, חובת הגיוס ועוד.

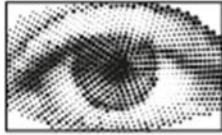
שני סרטי לקט שנעשו לאחרונה ברוסיה מהווים דוגמאות נוספות ליכולת הביקורתית הפוליטית של סרטי הלקט הקולקטיביים. סרטו של אנדריי גריאזב, *The Foundation Pit* (2020) מבקש לבחון את מצב מדינתו. הסרט בנוי כולו מקטעי יוטיוב שבהם אזרחי רוסיה, דרך פנייה ישירה לפוטין, מבקרים את מצבם האישי ומצביעים על כשלים בחברה הרוסית, לרבות רחובות מזהמים בשיטפונות מהביוב ובתים שקורסים. העשייה הקולנועית של הסרט פשוטה – העריכה בו בסיסית ומציגה כל תיעוד בפני עצמו. כמו בסרטי הלקט האישי, גם כאן המתועדים מצלמים את עצמם פונים ישירות אל המצלמה. אלא שלעומתם, הסרט אינו מבקש לייצר דיוקן של דמויות ספציפיות, אלא אוסף ומציג כמות רבה של אנשים וסרטונים שונים. ההתמקדות בביקורת הקולקטיבית, ובפנייה הדומה של רוב האנשים יוצרת תחושת מועקה ועודפות מפאת



החזרתיות. אלה תורמים לתחושת חוסר האונים של האזרחים, ולביקורת הנוקבת – כמה תיעודים זהים עוד יצולמו עד שיתחיל להתבצע שינוי? האם התיעודים האלה מסוגלים להוביל לשינוי? האם לסרטונים ביוטיוב יש כוח לשנות את המציאות?

הסרט הרוסי השני, **מניפסטו** (*Manifesto*, 2022) של אנג'י וינצ'יטו (שם בדוי הנועד לשמור על זהותו מפני השלטונות), מורכב יותר. הסרט מתחיל כמו סרט סימפניה עירונית, דרך קטעים מרובים של ילדים ובני נוער רוסיים המתעדים את שגרת הבוקר שלהם, החל מההשכמה במיטתם ועד לכניסתם בין כותלי בית הספר. אט אט, תיעודים מטרידים יותר ויותר מופיעים. העריכה הרוחבית בסרט הזה מקנה לדימויים שבו נפח – כשמורה אחד צועק ומקלל תלמיד/ה זהו מקרה ספציפי; כשמוצגים בפני הצופה כמה מקרי אלימות כזאת בידי מורים שונים לתלמידים שונים, החיבור העריכתי מראה שזו בעיה שגורה במערכת החינוך ברוסיה ומדגיש את מעגל האלימות שקיים ברוסיה – מורים מכים תלמידים, תלמידים ממשיכים את השרשרת כשהם מכים תלמידים אחרים. דרך המונטאז', הסרט נהפך לקודר ואלים ככל שהוא מתקדם; התיעודים האישיים של בני הנוער מפנים את מקומם לתיעודים אנונימיים של אלימות פיזית ומעשי טרור; כפי שג'ון דובי ומנדי רוז טוענים, הגברת הקצב העריכתי יוצרת תחושת צפייה דומה לחוויית המשתמש ברשתות החברתיות, בהם אלגוריתמים שואבים את הצופים ומובילים אותם להיטמעות עמוקה ואיבוד עצמי בסרטונים השונים.¹⁷ לקראת סופו, **מניפסטו** מציג את ההשלכות של הביקורת ברוסיה: רצף סרטוני התנצלות של בני נוער, שבהם הם חוזרים בהם מסרטוני הביקורת שהעלו ואף מבצעים מעשי התעללות עצמית כניסיון כפרה. דרך מבטם הנפול ומילותיהם, ניתן להבין בבירור שההתנצלויות נעשות בכפייה ובאיומי אלימות נוספים. ההידרדרות האלימה של הסרט מקנה את התחושה שהוא אינו יכול להיחתם אלא במוות, כפי שניתן לראות בסיקוונס הסיום. רבע השעה האחרונה מוקדשת לזוג נערים, שתיעד ושידר לרשת, בזמן אמת, את הירי שלהם לעבר כוחות משטרתיים, המתנתם לגיבוי ועד להחלטתם להתאבד יחדיו. **מניפסטו** מדגיש את היכולות הצורניות האפשריות בעריכת המונטאז' וקטעי היוטיוב – לא רק החיבור הרעיוני והיצירתי שעולה מהקבלת התיעודים יחדיו, אלא קצב העריכה והתנגשות הדימויים שמוסיף רבדים נוספים, שיכולים להתקיים אך ורק דרך מהות הקולנוע. כפי ש *The Foundation Pit* ו**מניפסטו** מדגישים, עולם סרטי היוטיוב הינו פרוץ יחסית מבחינת אכיפה וצנזורה, ומאפשר ליוצרים במדינות עם שלטון מאיים להעלות לפני השטח את הביקורת מפי האזרחים עצמם ישירות אל הצופה.

John Dovey and Mandy Rose, "This Great Mapping of Ourselves – New Documentary Forms Online",¹⁷ *The Documentary Film Book*, edited by Brian Winston, London & New York: Bloomsbury Publishing, 2013, p. 374.



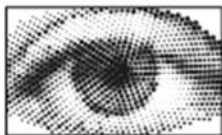
דוגמה נוספת ליכולות הפוליטיות של סרטי הלקט

היא **בצל הים** (2022) של טל אלקים. הסרט, שמורכב כולו מקטעי יוטיוב, מתמקד בשני מוקדי צילום עיקריים – חוף הים של תל אביב והגדה המערבית.¹⁸ על הנייר, הניגוד הזה יכול להישמע דידיקטי ופדגוגי – חוף הים הפתוח של תל אביב אל מול המצב הרעוע בגדה, חופש אל מול דיכוי. מהות העריכה של אלקים הופכת את הסרט למורכב, גם קולנועית וגם פוליטית. כמו חלק מהדוגמאות שהוצגו, גם **בצל הים** אינו מושתת על מבנה נרטיבי דרמטי לינארי – אין בניית דמויות או התפתחות דרמטית ככל שהוא מתקדם. אך גם קשה לטעון שהסרט בנוי בדומה לסרטי הלקט שהוזכרו עד כה. הסרט אמנם בנוי על פי עקרון המונטאז', אבל לעומת האחרים שהזכרתי, **בצל הים** ממחיש באופן מהותי את תאוריית העריכה של אייזנשטיין, שאותה הגדיר האחרון כ"רעיון הנובע מן ההתנגשות בין שוטים בלתי תלויים ואפילו מנוגדים זה לזה".¹⁹ עריכתו של אלקים מייצרת ביקורת דרך ההתנגשות, ההקבלה וההנגדה של קטעים שצולמו בתל אביב ובגדה. המעבר בין שני המוקדים מאפשר לסרט לאתגר את גבולות סרטי הלקט גם מבחינת הצורה הקולנועית שלו, והאמירה הפוליטית שמובעת דרכו, כששניהם קשורים יחדיו. השימוש הרבגוני של אלקים בסרטונים, בהם תיעודים פוליטיים מהשטחים,²⁰ תיעודים תיירותיים מהחוף ויומנים אישיים, מרחיב את נקודות המבט שבו. בעוד רוב הסרטים האחרים משתמשים בנקודות מבט או דרך פנייה ספציפיות לסרט (בני נוער, משפיעני רשת, אזרחים רוסיים), **בצל הים** מציג יריעה רחבה והטרוגנית יותר. המבט הרחב תואם את המורכבות של החיים בישראל ובגדה ואת האופן שבו האזרחים חווים את המציאות בהתאם – מעבר בין הנאה לבין סבל, בין שלוה לבין אזהרות. אלקים מבקש לדמות את השינויים החדים דרך המונטאז', ומוביל אותו ליצור חיבורים מורכבים וצורניים יותר בין התיעודים השונים, המעלים גם הומור ואירוניה, אשר מוסיפים לתמהיל המורכב של הסרט. לדוגמה, שוט שמציג את חוף הים התל אביבי ואת תגובתם של ישראלים ליירוט פתאומי של טילים מעליו. רוב הרוחצים אינם מושפעים כלל מהיירוט, וחוזרים לרוחץ בים כששובל היירוט נותר בשמים. המתעד והאנשים שמסביבו תוהים אם זה אכן היה יירוט, ומכאן הסרט חותך/עובר לצילום שמים דומה, בו נראים מספר שובלי יירוט באוויר. המחשבה הראשונית והברורה היא שהסרט מציג עוד יירוט מעל שמי ישראל, אך כשהמצלמה ממשיכה לעקוב אחריהם לעבר הקרקע

¹⁸ לא בטוח שלסרט הזה ציפה ג"י לידה כשכתב: "סרט קומפילציה לאומי נוסף שעוד לא נוצר הוא סרט על ההיסטוריה המודרנית של ישראל. עושר התיעודים המצוי, על ההיבטים העצובים והמאושרים ביותר בחיי היהודים בכל העולם, מחכה להיאסף ולהיות חומר בידיים מסורות של עורך! ידיעות על ארכיון שנוסד לאחרונה בתל אביב מפיחות תקווה זאת" (Leyda, p. 115).

¹⁹ סרגיי אייזנשטיין, "הדיאלקטיקה של הצורה הקולנועית" [1929/1992], **מבוא לתיאוריות קולנועיות: מקראה**, עריכה: ענת זנגר, תרגום: ענבל שגיב־נקדימון, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2016, עמ' 87.

²⁰ ראוי להזכיר בהקשר זה את הסרט **מראה** (2019) של רענן אלכסנדרוביץ', הבוחן את חווית הצפייה והתגובה לתיעודים מהשטחים שמועלים לרשת בידי עמותות משני צידי הקשת הפוליטית. בעוד הסרט מתמקד בתיעודים ביוטיוב, הסרט אינו מורכב מהם והסרטונים עצמם מהווים רק זמן מסך מצומצם בו.



מתגלה הדימוי הנורא – אלה מכלי גז מדמיע שנורו בידי הצבא כדי לפזר הפגנה בשטחים. לא רק

שהתיעוד של חוף הים התל אביבי מציג את השאננות והאגביות של המציאות הישראלית אל הטילים, אלא שהמאץ-קאט של שובלי היירוטים והגילוי של מקורו כאמצעי צבאי לפינוי בגדה מייצרים את המשמעות הגלומה בחיבור של שניהם: שתי פנים לאותה מציאות בחיים בישראל ובשטחים.

ריבוי קטעי היוטיוב וההבדלים ביניהם מאפשרים לאלקים ליצר התנגשות לא רק בערוץ התמונה, אלא גם בערוץ הסאונד, היבטים שמאפשרים לסרט להיחלץ מעמדתו הדידקטית הבסיסית. למשל, סצנה שצולמה בגדה ובה נראים עצים שנגדעו במטע פלסטיני שהושחת. המתעד מצלם את כל העצים וסופר אותם. לא ברור האם הקפיצות העריכתיות,²¹ שמדגישות את המספר הרב של עצים שהושחתו, קיימות כך בצילום המקורי או שהן פרי עריכתו של אלקים. כאשר המתעד מגיע לעץ ה-19, הסרט חותך לצילום של שפת הים התל אביבית ממכונת נוסעת, כאשר פס הקול ממשיך בספירה מהקטע הקודם. בעוד המספרים בפס קול ממשיכים לעלות (48, 49...) החיבור גורם לצופה לחפש את הדבר "שנספר" בצילום החוף: האם עמודי החשמל או העצים שעל שפת הים נספרים? אך מטרתו של אלקים, מעבר לכך שמדובר בשעשוע צורני, הוא נושא משמעות אינטלקטואלית של הנגדה שמדגישה את ההרס. גם אם הצופה בוחר להתנתק ולהתמקד בצילום החוף "ובמשחק" הקולנועי, קשה להדחיק שהמספרים שרק ממשיכים לעלות מקפלים בתוכם את ההרס הקשה שנעשה בגדה. דוגמה נוספת היא סיקוונס שניתן לכנותו "סיקוונס החמורים".

הקטע הראשון מציג החרמת חמור של פלסטינים בידי המשטרה, בזמן שאת המתנחלים שגנבו אותו שחררו. הפעיל המתעד עוקב אחרי השוטר שמוליך את החמור בכביש, תוך כדי שהוא מטיח בו שאלות על המוסריות של מעשיו. מכאן אלקים חותך לקרוסלה העברית הראשונה בנמל תל אביב, בה ניתן לרכב על דמוי חמור, לפני שהוא חוזר לעוד קטע מהשטחים שמציג החרמת חמורים נוספת של הכוחות הישראליים, וחוזר שוב אל הקרוסלה. ההנגדה מייצרת דימוי אבסורדי המדגישה את גישתו של אלקים לקטעים שנבחרו – של ביקורת לצד הומור, של מבט אל פי התהום והנגדתו עם המציאות האבסורדית של ישראל. השזירה של שני הקטעים יחדיו גורמת לכך שהם נתפסים "במקום ומעל האחר", כשהקטע השני מגיע אחרי שהדימוי הראשון כבר נחקק בתודעה, ודרך "העימות" נוצר המתח והרושם שנותר על הצופה.²² המעברים בין שני העולמות מדגיש את האופן שבו הטראומה בארץ נחוות באופן כללי –

²¹ המעברים בין השוטים השונים והשימוש שלהם בסאונד עונה להגדרתו של אייזנשטיין לעריכה אינטלקטואלית ולקונטרפונקט האודיו-ויזואלי, המייצר התנגשות בין התיעודים ומעלה אצל הצופה דימוי שאינו קיים בתיעודים המקוריים. ראו אייזנשטיין, עמ' 90-96.

²² אייזנשטיין, עמ' 88.



האלימות שוררת בכול, בין אם באופן מודע וגלוי, או באופן נסתר יותר החבוי בלא-מודע. אבל השימוש

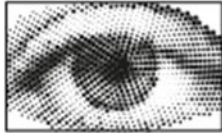
הספציפי של אלקים בקטעי יוטיוב, לעומת קטעי חדשות, הינו מהותי. דרך הניכוס מחדש של תיעודים ביוטיוב, לא רק שהוא מאפשר את החשיפה של הלא-מודע של אזרחי ישראל דרך הצילומים האישיים שלהם, הוא גם מציג בפני הצופה תיעודים אישיים מהגדה, ומבקש לומר – זאת המציאות היום-יומית שלהם, המקבילה למציאות של אזרחי ישראל בחוף.

עתיד הדימוי הדיגיטלי, או האם האינדקס עוד קיים?

סרטי היוטיוב נושאים סוגיה מוסרית – הדימוי הדוקומנטרי, שהיה עבור רבים סממן אינדקסיקלי לאמת, נשחק ונהפך למוטל בספק. אופן החוויה הסובייקטיבי של תיעודים ברשת ממחיש את הסיכון ביכולת להוריד כל סרטון מיוטיוב, גם אישי, ולייצר מהם נרטיבים פיקטיביים. למרות שזאת אפשרות, לב מנוביץ' אינו רואה בעולם הדיגיטלי שינוי מהיכולת לזייף את האינדקס כפי שהיה בעידן הפילם.²³ לדידו, תמיד ניתן היה להטיל ספק בכל תצלום, בין אם הוא נוצר בתהליך הכימי של הפילם או דרך הפיקסלים הדיגיטליים. התצלום אינו יכול לומר את האמת או לשקר בפני עצמו, אלא זקוק לשיח האנושי כדי לקבל משמעות. חשוב מכך, מנוביץ' טוען כי כל דימוי ויזואלי יכול להציג את האמת רק אם הוא מסוגל גם לשקר.²⁴ לפיכך, אפשר לראות כיצד כל סרט המורכב מקטעי יוטיוב יכול להתקיים במצב הלימינאלי הזה – גם כשהוא מסלף את האמת דרכם, הוא מביע אמת כלשהי. דוגמה עיקרית לכך היא סרטו של דין פליישר-קמפ, **תרמית** (Fraud, 2016). פליישר-קמפ מצא במקרה ערוץ יוטיוב של משפחה אמריקאית סטנדרטית, שבו הם העלו תכנים במשך שבע שנים, מ-2008 עד 2015. הוא השתמש בסרטונים של המשפחה, ובסרטונים נוספים שהוא ליקט מיוטיוב, כדי ליצור נרטיב מפוברק על המשפחה, שבו הם נהפכים לפושעים כדי להתמודד עם החובות שלהם ובכך ביקש לבקר את החלום האמריקאי ולנפץ את האידיאל הקפיטליסטי. הבמאי משתמש ברוב המאפיינים שהוזכרו עד כה כדי לייצר את הדיון על מהות הזיוף – הסרט מציג את עצמו כסרט פאונד-פוטג' דרך השימוש הבלעדי שלו בקטעים מיוטיוב; הסרט משתמש בארכיון ערוץ היוטיוב של המשפחה כמו שסרטי הלקט האישי עשו זאת, שמאפשר גם הבניית נרטיב סביב דמויות המשפחה (לעומת הרבגוניות האנונימית של סרטי הלקט הקולקטיביים) וגם מקנה לסרט אונטולוגיה תיעודית; ולבסוף, הוא מעלה לפני השטח את הלא-מודע שהיה נוכח בקטעים המקוריים, שבהם נראים בני המשפחה קונים באובססיות מוצרים חדשים. דרך המונטאז' המפוברק שיצר, פליישר-קמפ מייצר קונטקסט חדש עבור הדימויים, שרק דרך התנגשות השוטים בעריכה יוצרת משמעות חדשה, אשר מהדהדת את הדימויים שהיו קיימים במקור. כך

²³ Lev Manovich, "What is Digital Cinema?", *Post Cinema: Theorizing 21st Century Film*, edited by Shane Denson and Julia Leyda, Falmer: Reframe Books, 2016, p. 40.

²⁴ Manovich, p. 42.



למשל, הוא משתמש בסרטון שאם המשפחה מתבוננת במחשב, ושזר פנימה שוט מהיר ממקור

אחר ביוטיוב שבו מוצג על המסך "כרטיס האשראי נדחה", לפני שהוא חוזר לשוט הקודם של האמא – שימוש מודרני באפקט קולשוב, של הכנסת שוט בעריכה בין שני שוטים זהים מייצר תגובה רגשית שלא הייתה קיימת במקור.²⁵ דרך השזירה הזאת, הסרט מייצר נרטיב "תיעודי" אמין שהוא לגמרי פיקטיבי. לאחר שהסרט הוקרן בפסטיבלי דוקו (בין השאר Hot Docs ושפילד), והתגלה "כפיקטיבי", הוא הוגדר כשמו, כתרמית. בכך הוא הצטרף לרשימה דומה של סרטים שעוררו ביקורת על האופן שבו הם טשטשו את הפערים מכדי להיתחם בקלות בקטגוריות הבינאריות של "עלילתי" ו"דוקומנטרי".²⁶ במקום לתהות על הגדרתו, ראוי יותר להתמודד עם השאלות המוסריות שעולות ממנו: למי הצילומים האלה שייכים, למצלמים, ליוטיוב או ליוצרי הסרטים? האם תוכן שעלה ליוטיוב מאפשר שימוש חופשי בו?

אלה היבטים מוסריים מהותיים שחייבים לתת עליהם את הדעת, בעיקר כשהעולם ממשיך להעלות תכנים ויזואליים לרשתות החברתיות, ומתכנס אל העולם הווירטואלי יותר ויותר. האם עתיד השדה הדוקומנטרי יחל לנוע אל עבר מחוזות סרטי היוטיוב, כפי שהמוזיקה מתחילה להתבסס על הבינה המלאכותית? במאמרו המכונן על הקולנוע, באזן טען כי הצילום שחרר את הציור מהאובססיה שלו לריאליזם;²⁷ עם המעבר לקולנוע דיגיטלי, לב מנוביץ' טען כי הקולנוע חזר והפך להיות תת-סוגה של הציור בגלל הניתוק שלו מהפילם והמעבר אל האפקטים הדיגיטליים;²⁸ האם הקולנוע היה צריך לחכות עד לרשתות החברתיות והתיעוד האישי כדי להגשים את מיתוס הקולנוע השלם של באזן, הקולנוע המציאותי וממשי ביותר?²⁹ אלה שאלות מרחיקות לכת, שליוצרי סרטי היוטיוב אין תשובה עליהם.

מה שבטוח הוא שהחידושים הטכנולוגיים עוד ירבו להתפתח ולהשפיע על השדה הדוקומנטרי, וימשיכו להדהד את השאלות המוסריות והאתיות שקיימות בקולנוע התיעודי. הסרטים השונים שהזכרו במאמר מדגישים את המורכבות של תיעוד ההמונים ואתרי השיתוף ונוכחותם בשיח הקולנועי, ומדגישים שיש לחשוב עוד על הגדרתם, על תהליך יצירתם ועל שאלת היוצר שעומדת במרכזם. מה שמובטח הוא שתיעודי הרשתות החברתיות הפכו להיבט מרכזי בדימויי הקולנוע הדוקומנטרי, והם כאן להישאר.

²⁵ Lev Kuleshov, "The Art of Cinema" (1929), *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*, edited and translated by Ronald Levaco, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1974, p. 55.

²⁶ אוהד לנדסמן מרחיב בנושא זה, בדגש על היחס שזכה לו הסרט ההיברידי **פורד טרנזיט**. ראו Ohad Landesman, "In and Out of This World: Digital Video and the Aesthetics of Realism in the New Hybrid Documentary", *Studies in Documentary Film* 2 (1) (2008): 40.

²⁷ אנדרה באזן, "הווייתה של הדמות המצולמת" [1945], **עולם בדים**, עריכה: הלגה קלר, תרגום: נילי המאירי, עם עובד, 1974, עמ' 255.

²⁸ Manovich, p. 22.

²⁹ Andre Bazin, "The Myth of Total Cinema", *What is Cinema? vol. 1*, translated by Hugh Gray, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2005, p. 21.



פילמוגרפיה:

#מחנה_משותף, בימוי: שגיא בורנשטיין ואודי ניר, ישראל/גרמניה, 2016.

בחדר שלי, בימוי: איילת אלבנדה, ישראל/ארצות הברית/בריטניה, 2017.

בצל הים, בימוי: טל אלקים, ישראל, 2021.

חלומות ויראליים, בימוי: שגיא בורנשטיין ואודי ניר, ישראל/גרמניה, 2021.

מראה, בימוי: רענן אלכסנדרוביץ', ישראל/ארה"ב, 2019.

The Darkness of Day, directed by Jay Rosenblatt, USA, 2009.

Decasia, directed by Bill Morrison, USA, 2002.

Mother Dao, the Turtle-like, directed by Vincent Monnikendam, Netherlands, 1995.

The Fall of the Romanov Dynas, directed by Esfir Shub, USSR, 1927.

The Family Album, directed by Alan Berliner, USA, 1988.

The Foundation Pit, directed by Andrei Gryazev, Russia, 2020.

Fraud, directed by Dean Fleischer Camp, USA, 2016.

The Gleaners and I, directed by Agnes Varda, France, 2000.

Life in a Day, directed by Kevin McDonald, UK, 2011.

Manifesto, directed by Angie Vinchito, Russia, 2022.

Weekend, directed by Jean-Luc Godard, France, 1967.