

צפייה בציפורים – צפרות – מספרת שני סיפורים על יחסם של בני האדם לציפורים. כמתודולוגיה מדעית, הצפרות (אורניתולוגיה בשמה הלועזי) שואפת לאסוף נתונים כמותיים, להגדיר מיני עופות, למינם ולארגנם בקבוצות ותתי-קבוצות, לערוך סקרי עופות מקננים ונוודים, ולעקוב אחר התנוודות המתרחשות באוכלוסיותיהם. בישראל/פלסטין, שבשטחה חיים 540 מיני ציפורים ועוד כמיליארד ציפורים חולפות בו בשנה, מחקר וניטור – כך נכתב באתר "מרכז הצפרות הישראלי" – מסייעים בשימור ושיקום בתי הגידול של הציפורים. צפרות כפרקטיקה מדעית משמעה הפעלת אמצעי מעקב, שליטה והתערבות בתהליכים "טבעיים", והיא נתפסת כלגיטימית ואף רצויה משום שהיא כביכול מיטיבה עם מינים נדירים ומשמרת מינים נכחדים. עם זאת, קומץ מדענים הביעו חשש לגבי ההשפעה הטראומטית של טכניקות וטכנולוגיות מעקב, כמו תיבוע או הצמדת משדר לגופה העדין של הציפור, ואף הסתייגו מהאופן שבו התערבות מדעית הופכת את בעל החיים לספק נתונים.

מעבר לסוגיית הרווחה של הפרט, מעקב אחר ציפורים (וחיות אחרות) – גם אם ממוסגר ברטוריקה של הצלה ושימור – מבוסס על התפיסה כי הטבע נתון למרותו של האדם הלבן. תפיסה זו הושרשה בתרבות המערבית דרך מוסדות התצוגה המודרניים. גני החיות, הגנים הבוטניים, מוזאונים לטבע ואתנולוגיה התמסדו במהלך המאה ה-19 ועיצבו את האופן שבו האדם המודרני מסתכל על הטבע. ככל שמגוון החיים על אדמת ארצות הברית והקולוניות של מדינות הלאום האימפריאליסטיות חוסל, כך התרבו מרחבים מוסדרים ומפוקחים שבהם בעלי חיים, צמחים וילידים בני תרבויות אחרות היו נתונים למבט של תושבי הערים הגדולות בני מעמד הביניים. בירידים עולמיים ובמוזאונים הוצבו חיות מפוחלצות לצד שחזורים של כפרי ילידים ואוספי עצמות. מיליוני אזרחים מערביים חלפו על פני המוצגים, בוהים בגופם, בלבושם, בחפציהם ובכפריהם שלהם ששוחזרו בתערוכות. המבט התמוגג עם כוח, שכן החשיפה של המבקרים למגוון צורות חיים לא מוכרות לא נועד אלא להעיד על הכוח האימפריאליסטי של מדינותיהם ולבסס ז'אנר ספציפי של "אדם" על דרך הצגת צורות חיים אנושיות אחרות כנחותות. חוקר התרבות החזותית ניקולס מירזוף מראה כי בתהליך זה של הכחדת צורות חיים ושימורן המלאכותי התקבע אופן ראייה של הטבע שאותו הוא מכנה "המבט של הנטורליסט".<sup>1</sup> בציורים, ליטוגרפיות, דיורמות ופנורמות מוזאליות היעלמות החיות מוקפאת והן מוצגות בסצנות דינמיות המשוות להן מראה חי. צפייה בציפורים, בהקשר הזה, הייתה מטונימית לקולוניאליזם התיישבותי: המתישב ראה את הציפור, הרג אותה, קיטלג אותה ופחלץ אותה. במותה, הייתה הציפור בתחילה סחורה שהופקעה מן הטבע, ולאחר מכן הכילה וביטאה ערכים "גבוהים" של אסתטיקה, כאשר הוצגה לראווה.<sup>2</sup> דרך צמצום הטבע לכדי אטרקציה אקזוטית עבור המבט הלבן, תבעה ההגמוניה האירואמריקנית שליטה על צורות חיים אחרות

<sup>1</sup> Nicholas Mirzoeff, *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*, Cambridge, Mass: MIT Press, 2023, p. 96.

<sup>2</sup> Mirzoeff, p. 100.

לקולנוע המוקדם היה תפקיד מכריע בעיצוב "המבט של הנטורליסט". ז'אנרים לא־בדיוניים כמו סרטי מסע (travelogues), סרטי טבע וסרטים מדעיים (שתיעדו התנהגות חיות במעבדה לצורכי מחקר) התבססו על דטרמיניזם ביולוגי וחברתי והציגו טקסונומיה היררכית בין מינים ובין גזעים כטבעית. כך, האנשים המצולמים בסרטי המסע אמורים להיראות אקזוטיים ופרימיטיביים במובן שהם מצויים בשלב התפתחותי מוקדם בהיסטוריה של האנושות: קהילות ושבטים ללא היסטוריה, ללא טכנולוגיה וללא ארכיון. סרטים אשר הופקו על ידי אנתרופולוגים או מדענים אחרים בראשית המאה ה־20 שירתו מטרות מחקר ומדע פופולרי כאחד. הגם שהמונח "אתנוגרפיה" לא נקשר בסרטים כדוגמת טיפוסים מהודו וציילון (*Types des Indes et de Ceylon*, 1913), חוקרת הקולנוע ג'ניפר פטרסון כותבת כי הם שאבו בבירור מקונבנציות של ייצוג אתנוגרפי בכדי ליצור אתנוגרפיה פופולרית.<sup>4</sup> בדומה למוזאונים ולתערוכות בירידי העולם, הקולנוע האתנוגרפי שאף לשמר ולהציג צורות חיים אנושיות על סף הכחדה. חשבו על נאנוק איש הצפון (*Nanook of the North*), רוברט פלהרטי, (1922), שהיה אחד מבין עשרות רבות של סרטים שהוקרנו בפני מאות אלפי תלמידים במוזאונים הטבע האמריקנים. נאנוק, כידוע, מתאר את האינואיט ככל־אדם פרימיטיבי, צייד הניזון מבשר דג נא. פטימה טובינג רוני טוענת כי פלהרטי, במאי הסרט, הציג את היליד במצב של פחלף שכן לא היה מעוניין בחייו של גיבורו כפי שהם, אלא בצורתם ה"אותנטית" – כפי שחיו אבותיו בעידן שלפני הקולוניזציה.<sup>5</sup> הדימוי הרומנטי של האינואיט הושג דרך סימולציה: שם הגיבור שונה כדי להתאימו לקהל המערבי, אישה אחרת התבקשה לשחק את אשתו, הם הולבשו בבגדים מסורתיים, צולמו באיגלו שנבנה במיוחד על ידי אנשי ההפקה וכו'. האובייקט האתנוגרפי, כותבת רוני, שוחזר כדי להיראות אמיתי לעיניו של הצופה המשוער, והפיקציה היא שהסרט לא שינה דבר במציאות המתועדת.<sup>6</sup>

אנתרופולוגים כמו ז'אן רוש ודיוויד וג'ודית מקדואל התמודדו עם יחסי הכוח המובנים במעשה האתנוגרפי באמצעות פרקטיקות רפלקסיביות והשתתפותיות. השימוש שלהם במצלמות מוחזקות ביד, בפנייה ישירה למצלמה ובהשתתפות של האנשים המצולמים ביצירת הסרט ביטא רגישות מודרניסטית כלפי מעמדם השברירי של מושגי מפתח בקולנוע התיעודי, כגון 'אמת' ו'ריאליזם'. ועדיין, כפי שרוני טוענת, המדיום הקולנועי בכללותו, כאתר המפגיש אנתרופולוגיה, תרבות פופולרית ותפיסות של לאום, היה ועודנו אמצעי מרכזי בהבניית גזע ומגדר כקטגוריות טבעיות. השאלה היא אפוא כיצד נראות פרקטיקות קולנועיות לא־בדיוניות (non-fiction) שמערערות על־או חומקות מ־ההיסטוריות האלימות של הקולנוע התיעודי.

מודוס אחר של צפרות יכול לסמן עבורנו את הדרך. כאן זוהי האוזן ולא העין שמשחקת תפקיד מכריע. בעוד שטכנולוגיות של ראייה מבטיחות גישה בלתי מוגבלת לעולם שבמרכזו ניצב האדם, הקשבה עשויה לשנות את מאזן הכוחות. הקשבה לציוצי הציפורים מספרת סיפור אחר על יחסים בין המינים – כאלה שאינם מבוססים על צריכה, שליטה ומעקב. כפי שנראה בהמשך, הקשבה היא מעשה של תשומת לב שאיננו מוביל לידיעה או להבנה, אמצעי נטול מטרה, חוויה, צורה של היות־עם שמערערת על הייחודיות האנושית. בסרטו של איתי מרום, יומן תצפית מ־2023, שני הסיפורים נשזרים האחד בשני, והדמיון בין צפרות וצילום נבחן בצורה

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=D42G9KNokV4>

<sup>4</sup> Jennifer Lynn Peterson, *Education in the School of Dreams: Travelogues and Early Nonfiction Film*, Durham: Duke University Press, 2013, p. 166.

<sup>5</sup> Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham: Duke University Press, 1996, p. 14.

<sup>6</sup> Tobing Rony, p. 15.

פואטית. על פניו, יומן תצפית עוסק באינדיבידואל: עמית גפן, שנפטר בגיל 21 ממחלה נדירה וחשוכת מרפא, הקדיש את חייו הקצרים לצפייה, האזנה ותיעוד ציפורים. אלא שההתחקות של יוצר הסרט אחר התצפיות של עמית, שתועדו באדיקות בעשרות מחברות, ההשתהות של המצלמה על המרחבים שבהם פגש או החמיץ מפגש עם ציפור, הנוכחות-היעדרות הן של מושא התיעוד והן של המחלה שממנה סבל – כל אלה מעלים שאלות מעניינות על הקשר בין קולנוע ואקולוגיה.

מדוע 'אקולוגיה' ולא 'סביבה'? לפני שאתייחס בהרחבה ליומן תצפית, כדאי להתעכב על כך שהמילה סביבה מניחה יחסים היררכיים בין בני אדם ומה שמעבר להם (צמחים, חיות, חומרים, חפצים וטכנולוגיות). לפי המילון העברי, סביבה היא "שטח עבודה או שטח מחיה שבו אדם חי, עובד, לומד או גר". דהיינו, סביבה היא מה שסובב את האדם. לעומת זאת, ה'אקו' במונח אקולוגיה, או במונח אקוסיסטם (ecosystem), מערכת אקולוגית), מקורו במילה היוונית 'אויקוס' (– οἶκος 'בית', 'בית גידול'. מונח זה מדגיש אונטולוגיה של תלות ויחסיות להבדיל מאוטונומיה והגדרה עצמית (המגולמות בשאיפה האנושית להשתחרר מכבלי הסביבה). המאמר "לקראת אקוסינמה" של סקוט מקדונלד היה הראשון לדבר על אסתטיקה קולנועית אקולוגית.<sup>7</sup> מקדונלד הציג את המונח "אקוסינמה" כדי לתאר קבוצת סרטים המתווכים את החוויה של להיות משוקע בטבע. הגם שסרטים אלה מתענגים על יופי של הטבע, הטון שלהם חמור סבר: הם חוזים השמדה כפולה – הן של המין האנושי והן של הטבע. מקדונלד פותח את מאמרו בדברים על תהליך ההצטמצמות של הטבע והשבריריות ההולכת וגדלה של המערכת האקולוגית שמאפשרת חיים על פני כדור הארץ. ככל שהמודעות האנושית לסכנה הטמונה בהתחממות הגלובלית הולכת וגדלה, כך הסרטים מסיטים את הדגש מהפקת תכנים אשר חוגגים את הטבע ושואפים לשמר אותו על גבי סרט הצילום להכשרה מחדש של החישה. עבור מקדונלד, צפייה ב"אקוסינמה" מרחיבה את טווח תשומת הלב של הצופה, משכללת את התפיסה של תהליכים טבעיים ומעמיקה את החיבור של הצופה עם אותם היבטים שמקיימים אותנו על פני כדור הארץ. התקווה המרומזת היא שאם נלמד לראות את העולם אחרת, נשנה את מעשינו. הרעיון כי ראייה יוצרת או משנה עולם טבוע במונח "world view", או בעברית, תפיסת עולם. הדוגמאות שמספק מקדונלד הן סרטי התבוננות איטיים במרחבים טבעיים, המציעים מעט מאוד נרטיב, אם בכלל (למשל, *Riverglass: A River Ballet in Four*, Seasons [1997] של אנדריי זדרביץ' או סרטיו של גיימס בנינג). קל לראות כיצד האסתטיקה הזאת, המוכרת כ-slow cinema, מעודדת גישה קשובה יותר לטבע ומכשירה את הצופה להתבוננות שהיא מעבר להנאה אסתטית או רווח אחר שסרט תיעודי עשוי לספק לצופיו. במונח הזה, המונח "אקוסינמה" מציב מטרה שונה מאוד, עם סט כלים שונה מאוד מסרטים סביבתיים כדוגמת אמת מטרידה (*An Inconvenient Truth*), דיוויס גוגנהיים, 2006), סרטו ההסברתי של אל גור, המנגיש הסברים מדעיים לתופעת ההתחממות הגלובלית ומעודד את הצופים לפעול לביטול השפעתה.

מאז פרסום המאמר של מקדונלד לפני כעשרים שנה, הורחב הטווח של "אקוסינמה". הטענה של נדיה בוזק כי אקולוגיה, מעצם הגדרתה, איננה מוגבלת ולא ניתן לומר היכן הטבע מפסיק והתרבות מתחילה ולהפך, גרמה לחוקרים להרחיב את תחומי החקירה ולשאול שאלות לא רק על התוכן שלהם אלא גם על טביעת הרגל

<sup>7</sup> Scott MacDonald, "Toward an Eco-Cinema", *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11 (2) (2004): 107–132.

הפחמנית של תעשיית הקולנוע והמשאבים הטבעיים שהיא גוזלת.<sup>8</sup> מחקרים אלה הובילו למסקנה כי "אקו-סינמה" הוא מעל לכל גישה פרשנית.<sup>9</sup> אני מצטרפת לטענה הזאת. באין מונח הולם בשפה העברית, אני משתמשת במונח אקולנוע על מנת לבטא תפיסה אתית ואסתטית המדגישה יחסי גומלין שבהם לאדם אין קדימות על החי, הצומח והדומם. אקולנוע, לפיכך, איננו בהכרח סרט טבע, שהרי מרבית הסרטים והסדרות הפופולריים בערוצי הסטרימינג כדוגמת כוכב הלכת המופלא, (*Our Planet*, 2019) החיים הסמויים של חיות הבית (*The Hidden Lives of Pets*, 2022), או מורתי התמונויות (*My Octopus Teacher*, 2020), מקדמים תפיסות הומניסטיות המאשרות את מרכזיותו של האדם. חוקרת הקולנוע ענת פיק מראה שהם עושים זאת בשני אופנים: ראשית, חיים לא־אנושיים מאולפים לכדי תבניות ז'אנריות מקובלות באמצעות עלילות דרמטיות, דמויות אינדיבידואליות, שימוש בקלואזאפ ומוזיקה מעוררי רגש ועוד. שנית, החדירה למרחבים שאינם נגישים לאדם הממוצע דרך שימוש בטכנולוגיות הצילום המשוכללות ביותר ועבודת הסאונד בפורמט פרודקשן מהללים את העוצמה הטכנולוגית הנדרשת כדי "לייצר" את הטבע עבור המסך.<sup>10</sup> מעבר לכך, כפי שטימותי מורטון כותב, להציב מושג כמו "טבע" על פן ולהעריך אותו מרחוק מקביל למה שהפטריוארכיה עושה לדימוי האישה – זהו אקט פרדוקסלי של הערצה סדיסטית.<sup>11</sup> באותו אופן, לא כל סרט שנושאו סביבה או משבר האקלים מקדם בהכרח אתיקה לא־אנתרופוצנטרית. בכדי להסביר את החשיבות בקידום אתיקה לא־אנתרופוצנטרית בהקשר של משבר האקלים, כדאי להתייחס בקצרה לאנתרופוקן ולביקורת שנמתחה על מושג זה.

כה רבה השפעתו של המין האנושי על הביוספרה שחוקרים רבים מסכימים כי נכנסו לעידן גאולוגי חדש, הקרוי אנתרופוקן. בעידן זה, לפעילות האנושית – פרקטיקות של ייצור, צריכה ואיכלוס – יש השפעה על כלל המערכות הפלנטריות. חקירה מעמיקה של השינויים הביולוגיים, הגאולוגיים והכימיים בתרכובות של האטמוספירה, האוקיאנוסים והאדמה, מעלה את השאלה מתי בדיוק הסתיים עידן אחד והחל עידן אחר. ישנם מדענים שמציינים את המהפכה התעשייתית כראשיתו של האנתרופוקן, בעוד אחרים מציעים כי מקורו במהפכה החקלאית. ישנם מי שמראים כי שינויים גלובליים בתיעוד מאובנים מקבילים לעידן האטום, ומי שטוענים כי הגעת האדם הלבן לאמריקה ב־1492 שינתה את החיים על כדור הארץ בתכלית. לפי חוקרים אלה, הקשר החדש בין שתי ההמיספרות חנך את המערכת הקפיטליסטית המודרנית המבוססת על כיבוש אימפריאלי, עבדות, סבל ומוות. סכנת ההכחדה של המין האנושי איננה מצויה אי שם בעתיד – ההפקרה של האנתרופוקן החלה אי אז, ונגרמה לא בעקיפין על ידי שינויים אקולוגיים בעלי אפקט הרסני אלא בידי האדם הלבן באופן ישיר (אוכלוסיית האמריקות הצטמצמה מ־54 מיליון איש ב־1492 לשישה מיליון איש ב־1610).<sup>12</sup> ביקורת האנתרופוקן יוצאת נגד האוניברסליזציה של האנושות ככוח אחיד, ומצביעה על החברות שהפכו לכוח גאולוגי ועל התהליכים החברתיים שאפשרו זאת. מפרספקטיבה חזותית־תרבותית, האוניברסליזציה של

---

<sup>8</sup> ראו, למשל: Nadia Bozak, *The Cinematic Footprint*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011; Hunter Vaughan, *Hollywood's Dirtiest Secret: The Hidden Environmental Costs of the Movies*, New York: Columbia University Press, 2019.

<sup>9</sup> Masha Shpolberg and Lukas Brasiskis, "Introduction", *Cinema and The Environment in Eastern Europe*, New York and Oxford: Berghahn, 2023.

<sup>10</sup> Anat Pick, "Three Worlds: Dwelling and Worldhood on Screen", *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, ed. Anat Pick and Guinevere Narraway, New York: Berghahn Books, 2013, p. 23.

<sup>11</sup> Timothy Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 5.

<sup>12</sup> Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

האנתרופוקן משולה לדימויי-לוויין של כדור הארץ, המוצגים להמחשת שינויי האקלים. טכנולוגיית לוויין מציינת שלב נוסף בהשתלטות אופטית-מרחבית של האדם, כאשר הדימוי של כדור הארץ מהחלל מאשר מבט דומיננטי, חסר מגבלות. כדור הארץ, לעומת זאת, הופך לאובייקט אבסטרקטי ואסתטי. כפי שמבחין האנתרופולוג טים אינגולד, מרכזיותו של דימוי זה בשיח על איכות הסביבה היא בעייתית בדיוק מכיוון שהיא הופכת את העולם לאובייקט של שיח מנותק מחוויית חיים. במילים אחרות, זהו דימוי אידאלי ודימוי של אידאליזם, המקדם תרבות אנטי-פוליטית ונאו-הומניסטית.<sup>13</sup> היסטוריון התרבות ט"ג דמוס מראה כי דימויים שכאלה לרוב משמשים כדי להדגים את ההישגים וההשפעות של השליטה האנושית בפלנטה באמצעות הנדסה גאולוגית (geoengineering) – טכנולוגיה שלעיתים קרובות מוצגת כתקוותנו היחידה אל מול השינוי האקלימי הבלתי נמנע. לטענתו, ביטויים חזותיים של האנתרופוקן נוטים לכפות את העמדה הטכנולוגית הזאת, שלפיה האנושות שולטת בטבע כשם שהיא שולטת בהדמייתו, ושהקולוניזציה הכפולה הן של הטבע והן של הדימוי, נדמית כבלתי ניתנת להתרה.<sup>14</sup> אקולנוע, לעומת זאת, שואף להתנגד לצורות כאלה של היבריס אנושי – אותו היבריס שהביא לחוסר היכולת של כדור הארץ לשקם את הנזקים שגרמו לו מי שראו בעצמם משרי התרבות והקדמה האנושית. יומן תצפית מאפשר לנסח חלופה למבט האוניברסלי של דימויי האנתרופוקן. הסרט מציף כמה מהסוגיות שהועלו כאן על צפרות וצילום – בין התבוננות והקשבה, בין שליטה וכניעה, על תיעוד, רישום וארכיבאות ועל אינדיבידואציה והזדהות – במסגרת שאלות אקזיסטנציאליסטיות על קיום לקראת המוות ועל גוף שנחדר, נחתך ונגרע, ללא מרפא. מדובר בסרט כה עשיר שכל קריאה בו תהיה חלקית בלבד. אי לכך, בחרתי שלוש נקודות מתוך הסרט שמסייעות לי לחשוב על האפשרויות שמציע הסרט הלא-בדיוני להתמקמות פחות הרסנית ודורסנית בבית הגידול שאנו חיים בו.

#### סקר ציפורים

ראשית, הסרט יומן תצפית אינו רק דיוקן של נער מיוחד במינו או גלעד לחייו הקצרים, אלא זהו סרט על יחסים. היחסים הללו חוצים הבחנות בינאריות כמו חיים ומוות, מסוגלות ומוגבלות, סובייקט ואובייקט, נוכחות והעדר, חשיפה והסתרה. כאשר מושא התיעוד איננו בנמצא, דמותו וקולו מוחלפים לרוב בתצלומי קרוביו ובקולותיהם. מרום החל את העבודה על הסרט באיסוף, קטלוג וצילום של היומנים של עמית. המחברות כוללות יומני צפייה ובהם תיעוד מדוקדק של כל הציפורים שבהן הבחין לצד רישומים ראיסטיים שלהן. כבר בתחילת הסרט, היומנים מופיעים במסגרת הפעולה התיעודית של מרום, הכוללת התחקות אחר מקום התצפית, קריאת הרשימות בקולו וצילומן. הסרט נפתח בשוט פתוח מאוד בשעת לילה. באופן מנצנצים אורות של יישובים מפורזים. קולות צרצרים ונביחות כלבים נשמעות למרחוק. אור פנס נראה במרחק, מתקרב אל המצלמה. השוט נקטע לטובת אינסרט של דף מחברת וקולו של מרום נשמע בפסקול. אנחנו לומדים על תצפית שעמית קיים בין שתיים בלילה לחמש וחצי בבוקר. בחזרה לשוט הפתוח – כנראה בתחנת האכלה היכן שעמית תצפת. האור מהפנס מתקרב, בפסקול נשמעות פסיעות וקריאה של עוף לילי. "לילית מדבר", מרום קורא מהמחברת, "שמיעה – לפחות שני פרטים". אור הפנס גדל, ממשיך לחפש דבר מה בחשיכה. זוהי

<sup>13</sup> Tim Ingold, "Globes and Spheres: The Topology of Environmentalism", *Environmentalism: The View from Anthropology*, London: Routledge, 1993, pp. 31–32.

<sup>14</sup> T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Berlin: Sternberg Press, 2017.

תמציתו של הסרט: הצפרות של עמית נעשית בלילה, כשעין האדם ועין המצלמה מוגבלות בראייתן. מה שנדרש כאן זה שקט והקשבה. מרום הולך אל תחנת ההאכלה בעקבות עמית אבל הפנס שלו מפר את החשיכה, וצעדיו – את השקט. כך, הסרט מציב למן הרגע הראשון שני אופני התבוננות, שתי דרכיהיות במרחב. המחברות אינן מוצגות בסרט כאובייקט של זיכרון אלא כהוראות הפעלה עבור צפרים וצופים אחרים. הן עוברות מחיק המרחב הפרטי (אנו למדים שעמית הקפיד מאוד להסתיר את מחברותיו מהסובבים אותו) אל הציבורי, דרך התיווך של מרום. כמתעד, מרום איננו תופס עמדה "אובייקטיבית" ביחס לסיפור של עמית. להפך, התיווך שלו נוכח וגשמי: בקולו, בידיו, בדמותו, בטכנולוגיה שהוא מפעיל, בתפיסת העולם שלו. מרום הוא מתבונן־משתתף, בלש שמנסה לפצח תעלומה. אכן, אלה אינם יחסים הדדיים, שהרי החי עוקב אחרי המת, והמת אינו יכול להגיב. אבל אפשר לחשוב על זה גם אחרת: כשהוא מפיח חיים במחברות ומשחזר את התצפיות, מרום מצוי בדיאלוג עם עמית. כמי שהרבה בנעוריו להתבונן על סביבתו דרך העדשה והפך בבגרותו לצלם, תוהה מרום כיצד אדם חי לקראת מותו מבלי לשאוף להותיר חותם. באחד הראיונות שהוא מקיים עם חבריו של עמית, הוא שואל: "בהתחלה, בכיתה י", הוא מחליט שהוא עושה סקר ציפורים בחצר של הבית בכנרת. פשוט יושב מאחור, בפסח, ועושה סקר ציפורים. איך צפר אומר לעצמו – איך הוא לא אומר 'who the fuck cares about' כמה ציפורים עברו מעל כנרת היום? [...] מה גורם לך לחשוב שזה משנה?" ספירת ציפורים – פעולה רפיטיבית, ולכאורה חסרת תכלית. לא רק שלמחברות של עמית אין באותה עת קוראים, הן גם לא נועדו לעיניים אחרות. עבור עמית, לראות את הציפורים, לספור אותן, לציין את המספרים ביומניו – זאת התכלית וזה הייעוד. התיעוד, עבורו, הוא דרך של להיות עם (ציפורים). המחלה מעניקה לשאלה של מרום משנה תוקף. מדוע אדם מאט את הקצב כדי לספור ציפורים במקום לפעול לניצול משמעותי של כל רגע בחייו הקצרים? זהו שיעור מאלף בקיימות. אם רק היינו מאטים כדי להטות אוזן לקיום המשותף שלנו על פני כדור הארץ, פחות אקטיביים בניסיון למנוע את האפקטים השליליים של שינויי האקלים דרך התערבות טכנולוגית במערכות הטבעיות של כדור הארץ, ויותר צנועים במוטיבציות שלנו – דהיינו קיימות על פני קדמה – כי אז המגוון (של מינים, של צורות חיים, של צורות מחשבה, של תרבויות) היה הופך לערך ברמה הכי קונקרטי. אם אפשר להצביע על מהלך דרמטי בסרט – גם אם הוא מרומז ועדין מאוד – הוא טמון במה שלומד הצלם ממורו הצפר: לאהוב את מה שחולף, את הארעי והסתמי, לא פחות מהרגע שנלכד בעדשת המצלמה.

כניעה

בסרט נזכרות מגוון טכנולוגיות וטכניקות של ראייה ותיעוד: פנס, מצלמה, מחברת, משקפת, טלסקופ, חצובה, טבעת לזיהוי ציפורים, שכמו מוצבות על סקאלה של יחסים בין סובייקט ואובייקט. מצד אחד מתקיימות הטכניקות המזוהות עם המבט המדעי, הפולשני, השתלטני, ששואף להתקרב עד כדי ביתור; מצד שני, הטכניקות המזוהות עם המבט החובבני, המבט שמונע מחיבה, ושומר מרחק גם במחיר של ראייה מוגבלת וחלקית. תהליך הטיבוע, מסביר הסרט, משמעו פרישת רשתות "עדינות" הלוכדות את הציפורים במעופן. הצפרים קוטפים את הציפורים מן הרשת, מעבירים אותן מגוון מדידות (אורך הכנפיים, הזנב, משקל) ומסמנים את זהותן באמצעות הצמדת טבעת לרגליהן. בעודם מתארים את המתודולוגיה של הטיבוע כהכרח מדעי, המצלמה מתמקדת בציפור כנועה, לכודה בין אצבעות הידיים שמזיזות את כנפיה, הופכות אותה, נוגעות בנוצותיה עם סרגל, בוחנות את גילה, את טיב הנוצות, שופכות אותה לכלי קיבול לצורך שקילתה.

הסיקוונס שמציג את תהליך הטיבוע מוצב בסמיכות לשיחה על המחלה של עמית, מחלה ששמה בסרט לא מוזכר, והיא מתוארת באופן מינימלי בלבד. במהלך הסרט אנחנו למדים שעמית עובר פרוצדורות רפואיות שונות במהלך חייו, שהוא חלש יותר מחבריו לכיתה ומראהו חריג. אך מה שבולט יותר מכל בעדותו של האב – ומסיבה זו, ייתכן, המחלה פחות נוכחת בסרט ויותר מרחפת מעליו – הוא שאת גזירת הגורל הם קיבלו בהכנעה. אני כותבת 'הכנעה' ולא 'השלמה' משום שהכנעה מכילה פתיחות אל הלא־נודע. פרקטיקה של הכנעה בקולנוע תיעודי, כותבת פוגיה רנגן, היא ההסכמה להיפתח אל המתנה שבמחווה הכי לא צפויה, לא "נכונה" ומינורית שאפשר להעלות על הדעת, המאפשרת לגלות מראות חדשים של יחסיות (relationality).<sup>15</sup> מספר לי שכשיצא אל השטח בעקבות התצפיות של עמית, המצלמה הייתה גורם מלחיץ – הוא היה לחוץ "למצוא" את השוט. "מה את מוצאת כשאינך מחפשת דבר", שואל קול שבוקע מהרדיו באחת הסצנות. איך להיות עם מצלמה ולא להיות דרוך כמו צייד? איך לצלם מבלי לרצות לקרב אליך את הדברים? מבלי להפוך אותם לקניין? השאלות הללו, שעולות במרומז בסרט, עולות בקנה אחד עם האתיקה המוצעת על ידי רנגן. הגם שאני מתקשה לחשוב על רגע בסרט שבו היא מקבלת ביטוי ברמת הצילום והמיזנסצנה, הסרט מצביע על הפוטנציאל שבכניעה, כשבשוט החותם את הסרט יושב הצלם על הקרקע ומתבונן דרך משקפת.

#### השתקפויות

אף על פי שדמותו של עמית מצויה במוקד הסרט, הסרט איננו שואף לייצר דיוקן של נער צפר לפי המודל ההומניליברלי של הסובייקט, המגדיר את האידאל במונחים של אוטונומיה והגדרה עצמית. מבקרי ההומניזם טוענים כי אינדיבידואליזם (בלתי ניתן לחלוקה) היא תצורה דיסקורסיבית ספציפית, כזאת, שמצד אחד, מכחישה את יחסי הגומלין בין העצמי ל"אחרים" – בני אדם ושאינם בני אדם – ומצד שני, מטפחת התרכזות בעצמי, יהירות ושתלטנות. אתיקה פוסטהומנית מציעה סובייקט שאיננו אחיד, ולכן "ניתן לחלוקה" דרך הדגשת יחסי הגומלין שבין העצמי לאחרים (הפילוסופית דונה הראווי מזכירה לנו שהגנום האנושי יכול להימצא רק ב־10 אחוזים מכל התאים בגוף האדם ויתר 90 האחוזים של התאים מלאים בגנומים של בקטריות, פטריות וכדומה). הסובייקט עמית גפן מיוצג בסרט במראה של מחברות התצפית שלו, בקולו של מרום, בסיפורים על אודותיו, ובנופים של המקומות שתצפת בהם. למעט שתי תמונות סטילס הוא לא מקבל ייצוג חזותי ישיר. הבחירה שלא להראות את עמית אבל גם לא לא־להראות מערערת על יחסי הכוח בין מושא התיעוד והצופה. היא מונעת הזדהות, ובד בבד, בשל מראהו החריג, הצופה מנוע מההיקסמות־התענגות שמראה כזה עלול לעורר. סוגיית יחסי הכוח בין צופים ודמויות בסרטים תיעודיים מרתקת, והאופן שבו הסרט ממקם את הצופה ביחס לעמית דורש התייחסות משמעותית יותר ממה שהדיון הזה מאפשר. לענייננו, חשובה הצורה שבה הסובייקט מבוטא דרך המרחב שבו הוא נתון, כשהגבולות בין העצמי לאחרים מיטשטשים ללא הפרד. לקראת סוף הסרט, הצפרית יעל לנרד קוראת פוסט שעמית פרסם בפורום אינטרנטי לצפרים. כדאי להתעכב על העובדה שכאשר אישה קוראת את המילים של עמית, הממד המגדרי פורע עוד יותר את אשליית הזהות האחידה. מרום מצלם אותה יושבת במשרדה שבאגמון החולה וקוראת מתוך מסך הלפטופ: "אגב המשך השוטטות בנאות סמדר". השוט שלה מתחלף במראה של מדשאה בינות צמחייה

<sup>15</sup> Pooja Rangan, *Immediations: The Humanitarian Impulse in Documentary*, Durham: Duke University Press, 2017, p. 194.

מוריקה. סימנים של נוכחות אנושית במרחב: רשת כדורעף ופיסת בגד מונחת על ענף של עץ אקליפטוס. זוהי שעת בין ערביים והמדשאה ריקה מאדם. קולה נשמע כעת ב־voice over: "תקפה אותי עייפות נעימה, מעין עמימות, שמקורה בניחוחותיהם המתוקים של הפירות האורגניים שהקיבוץ מגדל, במיוחד בשביל הסבכים שחורי הכיפה". כמה עושר טמון במשפט הזה! המרחב – בית הגידול של פירות אורגניים, של ציפורים קטנות ושאר מיני חי וצומח – משרה על עמית הלך רוח מסוים בזכות הניחוחות החודרים אל הגוף ומיתרגמים לתחושה גופנית. "כך נזרקתי לי מתחת לאיזה אקליפטוס עוג",<sup>16</sup> ממשיך ב־voice over, והשוט מתחלף בשוט קרוב יותר לאקליפטוס ומגלה עץ פיקוס שניצב לצדו. עד כמה נאמן התיאור של עמית למציאות בשטח? עד כמה נאמן הסרט לתיאור של עמית? העריכה מייצרת תחושה של התאמה בין הנשמע לנראה, אולם אז מגיע משפט שמערבל את התואם בין המציאות לייצוגיה: "או אפרסק אם נתעקש על חזרה למציאות, אבל באמת שאין סיבה, טוב לי לחשוב שזה היה אקליפטוס". התמונה, אם כן, מתארת מציאות או דמיון? הטשטוש בין התודעה הפנימית והמציאות החיצונית הולך וגדל, כאשר התמונה מעניקה להן משקל זהה. "ועצמתי עיניי, ובחלומי, ענפיות גמדיות, שתיים. והנה השלישית, והן רודפות אחת אחרי השנייה". השוט של האקליפטוס מתחלף בשוט של האגם בנאות סמדר, אבל יש בו השתקפות מתעתעת. מימין, סולם היורד אל המים – חציו מעל לקו המים, חציו השתקפות. בחלקו העליון של הפריים השתקפות קני סוף ועצי תמר. בחלקו התחתון של הפריים שמים וענן ורדרד שמעיד כי (עדיין) שעת בין ערביים. המצלמה נעה בפן ימינה על פני ההשתקפות של הסביבה במים. "והנה זוג טבלנים גמדיים מחללים בקריאותיהם, וסופיות וקניות, המון המון קניות. איזה סיוט – חזרתי לחולה!" המרחב שבו נפל לתרדמת חדר אל תודעתו ושם עבר טרנספורמציה – לפתע הוא במקום אחר. התמונה מחזקת את הכפילות הזאת של המרחב, הפיזי והתודעתי, דרך השתקפותו במי האגם. ההתמזגות של אגמון החולה עם האגם בנאות סמדר בזכות ציפורים שמאפיינות בתי גידול מסוימים, ההתמזגות בין החוץ לפנים, בין מציאות לחלום, בין תיעוד לפיקציה, בין קולה של יעל למילים של עמית – כל תצורות ההתמזגויות הללו תורמות להתפזרות של הסובייקט במרחב, בזמן שהמרחבים, על מגוון החיים שהם מקיימים, מבטאים כולם בסצנה הזאת את עמית, דרך יחסי הגומלין שהוא מקיים עם החיים שסביבו.

#### לקראת אקולנוע בישראל/פלסטין

דרך הקריאה ביומן תצפית (שאינה מתיימרת להיות ממצה) ניסיתי לעמוד על כמה היבטים בסרט המצביעים על פוליטיקה אלטרנטיבית לזו של הסרט התיעודי מהזרם המרכזי: אני מגדירה פוליטיקה זו כפוסטהומנית, לא־אנתרופוצנטרית ולא־היררכית. גישה אקורביקורתית לקריאה בסרטים ישראלים עשויה להניע חקירה של הקשרים המסובכים בין איכות סביבה, לאומיות, כלכלה וחברה, הקונפליקט הישראלי-פלסטיני וההקשר הגאופוליטי במזרח התיכון. כך כותבת נטליה גוטקובסקי:

במבט מקומי, ישראל מתנהלת כמבצר ומדמיינת שהיא באירופה ולא במזרח התיכון. המדינה מסתגרת באמונתה ביכולותיה – הכלכלית, הביטחונית, הטכנולוגית, המדעית – שהן מפותחות בהשוואה לשכנותיה. אך האם כל אלה יגנו עליה בעת התפרצויות של מגפות,

<sup>16</sup> תודה לניר פרבר שהפנה את תשומת ליבי לכך שזהו רפרור לשורה מתוך שירו של מאיר אריאל, "ארול": "בסוף מצאו אותו זרוק מתחת אקליפטוס עוג אחד".

שתדירותן עתידה לגדול, או מפני מזיקים בחקלאות שעלולים להשמיד יבולים מקומיים ולהעצים את האיבה בין השכנים הזקוקים למזון, למים ולחשמל?<sup>17</sup>

כשמוסיפים לכך את העובדה שאפקטים של משבר האקלים כמו עליית מפלס הים התיכון, זיהום תעשייתי, זיהום אוויר, קרינה או פליטת רעלנים כתוצאה מהפצצה אווירית הם בלתי נראים, מתפתחים ומתפשטים לאט, שאלת הייצוג הופכת מרכזית: כיצד ניתן לתרגם לדימוי ולנרטיב אסונות אנונימיים ללא מוקד, אדישים לטכנולוגיות ייצוג מונעות-סנסציה? אל מול שטף הדימויים של אלימות מהירה במזרח התיכון, כיצד מסיטים את תשומת הלב לאלימות איטית הנגרמת משריפת פסולת, מזיהום מקורות מים, מנישול של קהילות משטחי מרעה וליקוט מזון? ייתכן כי הקושי לייצג תופעות של אלימות אקולוגית הוא אחת הסיבות לכך שבישראל ממעיטים לעסוק בתופעות הללו, הן ביצירה הקולנועית והן בכתיבה תיאורטית על קולנוע ומדיה. נדמה כי הדמיון הסביבתי של המזרח התיכון איננו עומד בראש סדר העדיפויות של יוצרי קולנוע תיעודי, אולם לאחרונה נעשו ונעשים צעדים ראשונים להפנות את תשומת הלב של חובבי ויוצרי הקולנוע התיעודי בישראל אל היחסים בין בני אדם לסביבה.

נטעלי בראון, יוצרת קולנוע ומרצה בבית הספר לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב, מספרת כי בעקבות התערורות מאוחרות בנוגע למשבר האקלים, תהתה מה יהיה הפורמט המתאים ביותר עבורה לפעול. במקום להפיק סרט משלה, היא יזמה מעבדה בבית הספר בשם "אקודוקו", במטרה לייצר כמה שיותר נקודות מבט על הנושא. בראון יצרה קשר עם מרכז השל לקיימות, עם החוג ללימודי הסביבה באוניברסיטת תל אביב ועם הפעיל החברתי והסביבתי, דב חנין, על מנת שיעבירו הרצאות לקבוצת הסטודנטים מבית הספר לקולנוע. בנוסף, פנתה בראון לקרין ריבקינד סגל, המנהלת האמנותית של פסטיבל דוקאביב, והציעה שיתוף פעולה של החממה עם הפסטיבל. דוקאביב התגייסה להעניק ייעוץ ופלטפורמה להקרנת הסרטים במהדורת הפסטיבל של 2022. החממה הזמינה סטודנטים להפיק סרטים תיעודיים בני 15 דקות, והקבוצה התכנסה לשבוע של לימודים מרוכזים בחופשת הפסח של אותה השנה. אחד התוצרים הבולטים של חממה זו הוא סרטו של עידו ויסמן, מותו של לווייתן, שמציג מגוון התנהגויות אנושיות נוכח גופתו העצומה של לווייתן שנסחף אל חוף ניצנים. מותו של לווייתן זכה לתהודה רבה בארץ ובעולם (הסרט זכה, בין היתר, בפסטיבל דוקאביב, בתחרות הפרום הדוקומנטרי לסרט סטודנטים ובתחרות של ארגון יוצרי הקולנוע התיעודי בארה"ב).<sup>18</sup> שיתוף פעולה זה בין מוסד אקדמי ומוסד תרבות מעלה מספר שאלות מעניינות: האם תפקידו של בית הספר לקולנוע לכוון יצירה צעירה לעסוק בסוגיות מסוימות על פני אחרות? האם תפקידו של פסטיבל הקולנוע לחנך את קהליו ואת יוצרי הקולנוע בקהילה שבה הוא פועל? מה הפונקציה שלו ביחס לזו של בית הספר? האם פסטיבל קולנוע אמור לעודד חשיבה ביקורתית על המרחבים הפוליטיים-חברתיים-כלכליים המוקרנים על מסכיו, או שמא הוא אמור להתמקד רק באמנות הקולנוע? האם ניתן לנתק בין הדברים?

בנוסף לשיתוף הפעולה שקיים עם אוניברסיטת תל אביב, דוקאביב הקדיש ב-2023 תוכניות מיוחדת ל"אקלים וסביבה". לפי אתר הפסטיבל, "האו"ם, ארגון הבריאות העולמי ואפילו הבנקים הגדולים – כולם מגדירים את המשבר האקלימי והסביבתי כסוגיה הקריטית ביותר לעתיד האנושות. למרות זאת, בישראל, אשר נמצאת

<sup>17</sup> נתליה גוטקובסקי, "שינוי אקלים ודמיון סביבתי במזרח התיכון", תיאוריה וביקורת 57 (חורף 2023): 107.

<sup>18</sup> הסרט זמין לצפייה באתר הניו יורקר: <https://www.newyorker.com/video/watch/the-new-yorker-documentary-what-a-mammals-loss-teaches-us-about-mortality-requiem-for-a-whale>

במיקום רגיש ומסוכן במיוחד להתחממות הגלובלית, אין כמעט עשייה אומנותית וקולנועית מקומית המתמודדת עם הסוגיה הסביבתית והשפעותיה על חיינו. החלטנו למלא את החלל, בתקווה לעודד יוצרות ויוצרים לעסוק בכך בישראל". ריבקינד סגל טוענת שמן הראוי כי פסטיבל קולנוע תיעודי יעסוק בסוגיות אקטואליות, ואם צריך, ייזום פעולה אשר תביא לשינוי בנוף החזותית-תרבותי. הדגש הוא, מבחינתה, על השקעה רציפה. כך, בנוסף לתוכנית הקרנה ששילבה סרטים נגישים וסרטים מאתגרים, ותערוכת מציאות מדומה שעסקה ביחסים שבין האדם וסביבתו ("אשליות של טבע" באצירת טל הרינג), יזם הפסטיבל שיתוף פעולה עם הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה לתמיכה בסרטי סטודנטים העוסקים "בתיעוד משברים אלה [השלכות משבר האקלים על החיים בישראל] והדרכים לתיקונם בישראל". ארבעה פרויקטים זכו במענק פיתוח של 5,000 ₪ ומתוכם אחד יקבל מענק הפקה בסך 25,000 ש"ח מטעם הקרן החדשה וייעוץ אמנותי של הפסטיבל ושל לי ירון, כתבת אקלים וסביבה של עיתון הארץ. הסרטים עתידים להיות מוקרנים בפסטיבל דוקאביב הקרוב.

ייעוד של תקציבים, תמיכה בייעוץ אמנותי, והיכולת להפנות זרקור לבעיות שאינן על סדר היום הציבורי במרחב הישראלי מלמדים על האופן שבו מוסדות חינוך ותרבות משפיעים על חשיבה מקומית ומייצרים קשרים בין הגלובלי ללוקלי. גם אם ההשפעה הזאת אינה ניכרת למין ההתחלה, גם אם היא מתרחשת לאט ולעיתים קורסת תחת אירועי השעה, יש בכוחה לעצב מציאות. יחד עם זאת, וכפי שביקשתי להראות, לא כל סרט שעוסק ב"אקלים וסביבה" מודע בהכרח לאופן שהוא עצמו פועל על פי הרציונל (ההומניסטי) של הפרדת האדם מהטבע, ושל ניצול ושעבוד הטבע על ידי האדם – אם דרך התמקדות בפתרונות טכנולוגיים "ירוקים" המקדמים את הסטטוס קוו של הסדר (הקפיטליסטי והנאו-קולוניאליסטי) הקיים, אם באימוץ מסגרות נרטיביות של התגברות האדם על מכשולים הנקרים בדרכו, ואם בשחזור יחסים לא-שוויוניים בין הצופה ומושאי התיעוד. גוטקובסקי כותבת כי "על מנת שהדמיון הסביבתי יהווה כלי לשחרור פוליטי של שולטים ונשלטים יש צורך באימון קולקטיבי, ובמרחבים ציבוריים שבהם אפשר להתאמן ולהפעיל את הדמיון הסביבתי יחד באמצעות כלים של ייצור תרבותי, אמנותי, פוליטי וחברתי"<sup>19</sup>. בתי ספר ופסטיבלים לקולנוע הם בדיוק מרחבים ציבוריים שכאלה, וככל שיעודדו צורות עשייה אלטרנטיביות כמו אקולנוע, כך נוכל לדמיין אקלים צודק יותר.

אני מודה לאיתי מרום, נטעלי בראון וקרין ריבקינד סגל על השיחות הנדיבות שקיימו עמי כהכנה לכתיבת מאמר זה.

---

<sup>19</sup> גוטקובסקי, עמ' 110.