



חורף 2024

בין הבלתי אפשרי לייתכן: על קולנוע היברידי והשמדת הדימוי המייד, בעקבות 7 באוקטובר

שני קיניסו

מתקפת הפתע האלימה של 7 באוקטובר הייתה גם מתקפה ישירה על הדימוי והתמונה הנעה. מסעי הרצח, החטיפה, האונס והביזה, שתוכננו היטב, היו גם מבצע תיעוד חסר תקדים של מהלך המתקפה עצמה – החל בנסיעת מחבלי חמאס בתוך רצועת עזה ופריצתם לדרכי העוטף, וכלה בחדירתם לקיבוצים, לערים, לבסיסים ולמסיבת הנובה. באותו היום, ובימים שתכפו למתקפה, העין הקולקטיבית הוצפה עד מחנק בכמות חסרת תקדים של דימויי אכזריות ברוטליים של רצח, התעללות וחטיפה. התיעודים של הטלת הטרור, המורא וביצוע הזוועות היו חלק חשוב בתקיפה עצמה ובביסוס הנרטיב שלה. בעוד במתקפת הטרור על מגדלי התאומים בניו יורק, ב-9 בנובמבר 2001, נצרב דימוי אחד אייקוני שצולם מכמה זוויות, בידי צלמים מקצועיים וכמה חובבים, למתקפת 7 באוקטובר בעוטף עזה תיעודים רבים שצולמו הן בידי המרצחים עצמם והן בידי הקורבנות והשורדים. במונחים האכזריים הללו, אסון התאומים היה ספקטקל מעורר אימה ויחיד, ואילו מתקפת 7 באוקטובר היא אפוס סבוך, קשה ומורכב של נקודות מבט רבות שהתנגשו והתערבבו אלה באלה. הרצון האובססיבי והמובן לצפות בכל תיעוד ותיעוד, בניסיון להבין בדיוק מה קרה, מערפל עוד יותר את ה"הבנה" המופשטת הזו, והכאוס שמאפיין את הגלילה באפליקציות הסרטונים השונות שאליהן התנקזו מרבית הדימויים האלו, ויצרו סבך שקשה עוד יותר לנווט בתוכו. כשהמושגים "אמת", "ייצוג" ו"נרטיב" הפכו לחלק ממלחמת התשה תרבותית גלובלית, שכנראה לא תיפסק אף פעם, עיתוי המתקפה רלוונטי מתמיד (למרבה הציניות), כדי להרהר בהם שוב.

ואולם, נדמה שחלק מהותי ממטרות מבצע התיעוד הטרוריסטי של חמאס היה גם מתקפה ראשונה – גם היא חסרת תקדים באופייה ובפרקטיקה שלה – על העדים הפוטנציאליים שייוותו מהזוועה ועל אקט העדות עצמו. כשהמחבלים תיעדו עצמם חוטפים אזרחים או מכים ולועגים לקשישה שמוטלת על רצפת ביתה ובעוד רגעים ספורים תירצח, הם כביכול ביטאו משאת נפש להפוך את המתועדים לאובייקט ותו לא. אובייקט לא יכול להעיד, ובוודאי לא יכול להיות אנושי. התיעוד המפורט של הביזוי והרצח הם מתקפת השמדה גם על אפשרויות הדימויים הפוטנציאליות העתידיות – יהיו אלה תיעודיות או עלילתיות: אף דימוי או מניפולציה על הדימוי לא יוכלו להתחרות בזוועה הניבטת מאותם דימויים. הבחירה של מחבלי חמאס לשאת על גופם מצלמות גופרית הפכה גם היא לבעלת משמעות שחורגת מפרקטיות תיעודית גרידא – לראשונה הצופה, לא משנה מי הוא או היא ומאיזה "צד", יכלו להיות שותפים אקטיביים לזוועות בעת התרחשותן, וחמור מכך – להפוך את הצופים בסרטונים לשותפים מלאים באידאולוגיה שמובילה את המעשים, לגוף שתיעד אותם ומאמין בהם. למעשה, במרבית המקרים פני המחבל המתעד עצמו לא נגלו לעיני הצופים. בכך הפך גופו לאידאולוגיה בפני עצמה, שכן גם הוא גילם לא יותר מאובייקט של האידאולוגיה שבשליחותה הוא פועל. אחת הסוגיות והאתגרים המרכזיים שתעמוד בליבו של הקולנוע שיווצר על אודות 7 באוקטובר תהיה לא רק להשיב מלחמה שערה בדימויי הזוועות שמאיימים לכלות כמעט כל דימוי אפשרי, אלא אף לכונן דימויים ששייבו את המבט הקטוע והפרגמנטרי של העדים – מי ששרדו ומי



שאינם. לכך חובה להוסיף את המבט הקטוע, החסר של החטופות והחטופים מאותו היום שעדיין מופקרים בשבי.

לא מעט סרטים נעשו במהלך השנה וקצת שחלפו מאותו היום. רובם, באופן צפוי למדי, אינם משמעותיים במיוחד ונופלים לכל המלכודות הצפויות. אך ישנם שני סרטים, שבהם אדון, שמסמנים בעיניי מגמה תמאטית ואסתטית ברורה בכינון הדימוי הנע. כוחם של שני אלה בכך שהם משיבים את המבט של העדים בכלל, את אקט העדות בפרט ואת תוקפם האינדקסיקאלי לעולם האיקונוגרפי של מתקפת 7 באוקטובר – עולם שהולך, נבנה ומתרחב. את המגמה הזו ניתן לחלק לשניים: **סרטי הישמטות הקרקע**, שנוצרו בידי ניצולי וניצולות המתקפה או קרובים של נרצחים – חלקם גם חיו שם ונושאים על גופם את מטען ההפקרה ארוכת השנים של אזור עוטף עזה; ו**סרטי השיטוט והחיפוש**, שנוצרו בידי מי שלא חוו את המתקפה על בשרם או שאין להם קשר ישיר של ממש אליה. ראוי לציין שגם בסרטי הישמטות הקרקע ישנו אלמנט מובהק וחזק של חיפוש, אך הוא שונה לחלוטין (ונגיע לכך בהמשך). שניהם מכוננים בחזרה את קולם, מבטם ודימויים של העדים והשורדים מנקודות מוצא שיש להן לא מעט מן המשותף, אך הן שונות לחלוטין. נתחיל דווקא מסרטי השיטוט והחיפוש.

סרטי השיטוט והחיפוש: "על כלבים ואנשים"

לקולנוע שעומד להיווצר בשנים הקרובות ויבקש להישען באופן ישיר על דימויי הזוועות או תוצאותיהם – אם באמצעות שימוש בחומרי הצילום מאותו יום, צילום במרחבי עוטף עזה או אפילו שחזור של חלקים מהיום עצמו – צפוי אתגר כפול ומכופל. ראשית, קולנוענים יהיו חייבים לשאול את עצמם כיצד, והאם בכלל, ניתן ליצור דימויים שיצליחו להתנגד ולגבור על דימויי הסנאף של חמאס, דימויים משתקים ומצמיתים שלכאורה כמעט ולא קיימת דרך להתנגד להשפעתם העצומה על הצופים, גם לטווח הארוך. ככל טראומה מתועדת אחרת, כך גם דינם של תיעודי 7 באוקטובר להישאר בעלי אופי סגור, חתום וצלקתי במוחם ותודעתם של מרבית הצופים בהם. כדרכם של תיעודי זוועה אחרים, הם נחרטים באופן מידי וחסר כל סיכוי למחיקה, כמייצגים הבלעדיים לכאורה של האירוע שהתרחש. הגרפיות הברוטלית כמעט בלתי הפיכה בהשפעתה על יכולתנו לעבד ולהבין את אשר מוצג מול עינינו. התיעוד המדוקדק של הזוועות, בוודאי כשרבים מהתיעודים באותו היום הם קצרים או בעלי אופי מקוטע, מאיימים לכאורה על כל אפשרות של דימוי שינסה להתנגד להם. מעטים מאוד הדימויים היכולים לכלות לחלוטין את האפקט של הצפייה בדימוי זוועה גרפיים. בטקסט שפרסמתי בכתב העת אופ סקרין "למען קולנוע בלתי נתפס" (שיש המכנים אותו מניפסט), דווקא הפרולוג ייצר מחלוקת ועורר דיונים שמתקיימים עד עתה.¹ קריאתי ליוצרות ויוצרי הקולנוע הישראליים להגיב במיידיות ביצירותיהם על טבח 7 באוקטובר והמלחמה שבאה בעקבותיו, עוררה לא מעט תגובות נגד. עודי סבור שבמקרה הנוכחי, ובניגוד לעבר, פרספקטיבה היא פריווילגיה שהקולנוע הישראלי כבר לא יכול להרשות לעצמו. זו קריאה המתחזקת בי מיום ליום, עם המשך הפקרת החטופים ושאר המאורעות שמציפים מאז, אך בה בעת אני מוטרד מהתהייה הבסיסית כיצד אמורים ליצור קולנוע כשעודנו בתוך הטראומה, מדממים ולא יודעים מה עוד נכון לנו בכל חזית אפשרית. הדילמות האלה כולן מתחדדות פי כמה וכמה אצל היוצרות והיוצרים שלא חוו את המתקפה על בשרם או בצורה ישירה.

¹ <https://tinyurl.com/bdcpkmsy>



על כלבים ואנשים (2024) של דני רוזנברג הוא היצירה הקולנועית המשמעותית הראשונה בסרטי השיטוט והחיפוש, שביכולתה להתחיל ולספק פתרונות להתקפתו וניסיון השמדתו של הדימוי האודיו-ויזואלי. סרטו, שצולם בקיבוץ נחל עוז, שהוא גם סמל ההפקרה הגדול מכולם לכישלון 7 באוקטובר, אומנם צולם רק שבועות לאחר המתקפה – אך עלילתו מתרחשת ב-18.10.23, כשבוע וקצת לאחר המתקפה. עלילתו מתמקדת בדר (אורי אבינועם), נערה צעירה שאנו פוגשים בעודה יוצאת ממלון מפונים בים המלח בדרכה לאוטובוס לעוטף. מטרת חזרתה לקיבוץ החרב והמפויח היא לכאורה איתור כלבתה שולה, שנמלטה בהמולת המתקפה. בהמשך נגלה שאימה של דר נחטפה מביתן לנגד עיניה, והשיטוטים במרחבי הקיבוץ הנטוש ובמרחבי עוטף עזה מהווים ניסיון להגדיר מחדש את המרחב שזוהם באלימות כה אכזרית. במהלך שיטוטיה דר נתקלת בכמה חברי קיבוץ עיקשים שהתעקשו להישאר בבתיהם, בחיילים ובמקומות שהוצתו והוחרבו.

בעשור וחצי האחרון העשייה ההיברידיית הלכה ונהייתה דומיננטית יותר ויותר בקרב יוצרות ויוצרי קולנוע, שבאופן מסורתי עדיין מקוטלגים כתיעודיים. זאת, על אף חריגותם וניסיונם המתמשך של מרביתם להסיר מעצמם אסתטיקה הנחשבת לתיעודית קלאסית – יהיו אלה הראשים המדברים או המצלמה הרועדת של הקולנוע הישר או של הסינמה וריטה – ובמקומם לעטות מראה קולנועי המזוהה כנרטיבי או בדיוני. במרבית הסרטים ההיברידיים מטרת העל היא להמחיש שאותה "אמת" מצויה בטווח הצר שבין הבדיוני לממשי, ושלזמן הסדור עצמו אין כמעט משמעות בניתוח ובהבנת המציאות והאירועים המתוארים. הגשר, שעל פי רוב נושא את עיוותו של הזמן, הוא שחזורים המבקשים לשלב בתוכם בד בבד את העבר, ההווה ובמידה מסוימת גם את העתיד.

על כלבים ואנשים, מעצם טבעו ונסיבות היווצרותו, מאתגר הנחות יסוד רבות של הקולנוע ההיברידי: אם בדרך כלל המוסכמה וההנחה הרווחות הן שזקוקים לפרספקטיבה על מנת להבין את האירוע המתואר במלואו ולעכלו, לא כל שכן אירוע חסר תקדים בהיקפו כ-7 באוקטובר, הרי שסרטו של רוזנברג חותר כנגד ההנחה הזו בבחירתו המודעת לצלם את הסרט דווקא פחות מחודש לאחר הטבח, וכאמור למקם בזמן את עלילתו ה"בדיונית" בשבוע שלאחר המתקפה. טשטוש ובלבול הזמנים המכוון הזה, שמופיע כבר בפתיחה, מעורר לכאורה תהיה לשם מה בדיוק הוא נחוץ. גם אם היינו נותרים עם כתובית הפתיחה שהסרט צולם בנובמבר 2023, האפקט הרגשי העז הכולל שלו היה נותר כשהיה. אך בכך רוזנברג מבקש להפוך את הזמן הקולנועי לפרפורמטיבי, להכריז על חוסר תקפותו, להכריז שאין שום הבדל אמיתי בין הזמן שבו צולם הסרט בפועל לבין הזמן שבו "עלילתו" מתרחשת. הוא מבקש ומתעקש להותיר את הזמן של 7 באוקטובר פתוח, ובכך כבר מכריז מלחמה על דימויי המוות של חמאס, שביקשו לכלוא אותו רק בחידלון הגרפי של רגעי תיעודם. השארת הזמן פתוח פירושו להותיר אפשרות גם לחיים בתוך זרם סרטוני המוות והדימויים הגרפיים הבלתי פוסקים של תיעוד המחבלים. עיקר הבחירה הזו טמון בהכרה חשובה ומהותית מעין כמות, שלכל "יוצר ויוצרת מן החוץ" (כך יכונה מעתה), בבואם לצלם סרט על 7 באוקטובר, אין שום סיכוי לדעת מה באמת קרה באותו היום. כמי ששרד את 7 באוקטובר בקיבוץ בארי במשך 12 שעות בממ"ד ביתי, גם אני רחוק מאוד מלהבין מה באמת קרה מעבר למקטע הקטן שלי ושל משפחתי באותו היום. "זר" הבא מבחוץ ודאי לא יוכל לסגל קצה קצה של הבנה. ההצהרה השולית לכאורה וה"לא חשובה" על הזמנים באה להכריז בדיוק את זה. ההיברידיית היא הגישה הקולנועית המרכזית – אם לא היחידה – עבור יוצרות ויוצרים מן החוץ לגשת ולנסות להרכיב את הפזל של מה שהתרחש, תוך מודעות מלאה לכך שמדובר במשימה בלתי אפשרית. מצד אחד, יהיה עליהם להתמסר



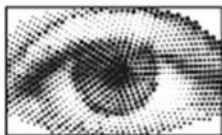
למלוא הכאוס שעודנו מאפיין את ההיזכרות והעיבוד של אותו היום, ולאפשר דווקא לבלבול ולחוסר האונים העצומים שנחוו בו, לנווטם. ומנגד, יצטרכו דווקא להביא מתוכם דימויים, שעמים ינסו להתמודד יצירתית.

הדמיון – שהוא אחד הכלים המרכזיים ביסודו של האקט ההיברידי – הופך לכלי העיקרי להתנגדות לדימויים של חמאס בסרטו של רוזנברג, והחיפוש והשוטטות של גיבורתו במרחבי הקיבוץ והעוטף הם חיפוש בתוך הדימויים האודיו-ויזואליים של אותו היום, שעוצמתם נטועה בכך שהם אינם חנוטים במובן הבאזיניאני של המונח ("הווייתה של הדמות המצולמת").² הדבר בא לידי ביטוי כבר בגישתם של רוזנברג הבמאי ואורי אבינועם השחקנית בנוגע לאופן עיצוב וייצוג דמותה של דר. הופעתה של אבינועם לפני המצלמה גם היא ביטוי של חיפוש וחקירה חסרי מנוח במרחבים של ניר עוז והעוטף. היא אובדת ומבולבלת בתוכם, ובו בזמן נחושה כברזל לא לתת לגיא הרצח וההריגה לבלוע אותה בנכיו. בקולנוע ההיברידי השחזור או ההעמדה מחדש הם שניים מהמאפיינים החשובים של עצם מהותו, הפרפורמנס האנושי בסרטים ההיברידיים הם אלה שדרכם מטושטשים פעמים רבות הגבולות של התיעודי-ממשי והבדיוני-דמיוני.³ דוגמה בולטת לכך היא הסצנה שבה דמותה הפיקטיבית של דר פוגשת את נתן בהט, מוותיקי נחל עוז ומשורדי הטבח שהתעקש להישאר בביתו למרות הכול. לאחר שהיא מבקרת בביתה החצי שרוף, היא מצטרפת לנתן על הטוסטוס שלו בחיפוש ראשוני אחר הכלבה שולה. המצלמה פונה קדימה ומצלמת, כמו מתווה את הדרך שלפניהם, ודר צועקת את שמה של שולה בזמן הסיבוב עם נתן בין הבתים החרבים. נתן מספר לה שכשראה את המחבלים נכנס לממ"ד. לפתע כששמע צעקות מסביב יצא לנעול את דלת ביתו ומיד שב לממ"ד. בעודו בפנים, הוא הביט ללא הפסקה בביתו, שאליו היה מנוע מלגשת, דרך חלון הברזל החצי סגור. בחלקים מסוימים של הסיפור העריכה עוברת לצילומי הטרקינג-שוט של הבתים המפויחים, וכשנתן מסיים את סיפורו שבה דר לצעוק בשמה של שולה. השילוב הבודד-ממשי בין הממשי מדי – סיפור ההישרדות, לצד הצילום המהיר יחסית של הבתים הרבים כל כך שהותקפו, והמשך החיפוש אחר הכלבה הבדיונית האבודה – מצליח לכונן את הצופה כעד וגם להגדיר את לב ליבה של המהות שבהקשבה ובהתמסרות לאקט העדות, שהמלווה תמיד בדמיון בלתי נמנע.

רגע עדותו של נתן לא מובאת בקלז-אפ, מה שלכאורה אמור להיות מתבקש כשאדם מעיד על רגעי קירבה למוות, ככל הנראה הכי קרוב שאי פעם חווה. הרגע הזה מצולם במצלמה, שכאמור נוסעת לפני הטוסטוס, כשהיא רועדת ומרוחקת מהשניים, ויחד עם חיתוכי עריכה למראה הבתים והרעש החזק של מנוע הטוסטוס ברקע – נוצר אפקט יוצא דופן: ריחוק רב מניסיונות ההבנה המלאים של מהלך ההתרחשויות ב-7 באוקטובר מצד אחד, אך גם קרבה רבה מצד שני. אותה הקרבה מבוטאת בעיקר על ידי דר, המייצגת באותו הרגע את הבדיון הנרטיבי, כמו גם את הבמאי והשחקנית עצמה, ואת מרבית הצופים שלא נכחו בעוטף עזה במתקפה הקשה.

² אנדרה באזאן (1918–1958), תאורטיקן ומבקר קולנוע צרפתי. בטקסט היסוד המכונן שלו, "הווייתה של הדמות המצולמת" (1945), באזאן טוען כי מטרתם של האמנויות כולן משחרר היסטוריה היה לשמר את המוות והמתים, ומכשהגיע הצילום – ולאחר מכן מצלמות הקולנוע הראשונות – התייתר הצורך של האמנויות האחרות בצורך הזה. לדידו של באזאן, ביכולתו של הקולנוע לשמר את הדימוי בזמן ולחננוט את משכו.

³ שחקנית (Actress, 2014) של רוברט גרין הוא הדוגמה המובהקת והבולטת של סרטים מסוג זה.



עדות סדורה על מעשי זוועה מלווה פעמים רבות בתיאור קפדני של סדר הדברים – כיצד ואיך התרחשו, והאופן שבו אירוע א' הוביל לאירוע ב'. העדות של נתן היא לכאורה מהעדויות ה"לא סקסיות" של אותו היום – למחבלים לא הייתה שום אינטראקציה ישירה עמו. הוא רק היה עד

להם, ננעל שעות בחדר המוגן וחשש לחייו. הגדולה של הסצנה הזו היא בדיוק בהמחשה שאפילו סיפורי ההישרדות ה"קונקרטיים" של אותו היום וחוייתם לא יוכלו להיות מובנים. הקרבה, כאמור, נוצרת מחדש כשדר שבה וצועקת אחר שולה, כמו מנסה להחזיר את תחושת הסדר לכאוס החוויות והתחושות העולות וצפות. אמנם רק בהמשך הסרט מתברר לצופים כי דמותה של דר – בעלילה הבדיונית – היא גם שורדת, ושאמה נחטפה לנגד עיניה בזמן שהיא הסתתרה מתחת למיטה בממ"ד. אך רבים מתהליכי החיפושים הבלתי פוסקים של דר בתוך המרחב הפיזי של העוטף הם ניסיונות מרתקים לראות עד כמה הכמיהה לקו נרטיבי מארגן, דינה להיכשל בפועל.

דר מחפשת את אמה, תוך גלילה בעשרות סרטוני המחבלים, שהופצו בעיקר דרך "טלגרם" ורשתות מוצפנות אחרות. הגלילה נעה בין סרטוני זוועות וחטיפות, לבין סרטונים קשים לא פחות של תוצאות ההפצצות של צה"ל בעזה. בליל של זוועות המגיעות אחת אחר השנייה.

במידה רבה, 7 באוקטובר בישר את מותם של הארכיונים העתידיים בהבנת אירועים עכשוויים. אחת הסיבות שקשה כל כך לחשוב ולתפוס את 7 באוקטובר הוא היעדרו של דימוי אחד, בודד ומובהק של אותו היום. מובן בדיעבד שישנם לא מעט תיעודים זכורים מאוד שנהפכו לסמל של אותו היום (חטיפת בני משפחת ביבס למשל), אך בזמן אמת התיעודים הרבים שהופצו בידי המחבלים היו קטועים ופרגמנטריים באופיים. רבים מהם הציגו אך ורק את הזוועות והאכזריות, זמן קצר מאוד לפני שהחלו להתרחש או תוך כדי ההתעללויות והביזוי עצמם. באותו היום הוצפו המסכים בתיעודים שרובם המכריע היו עודפים וגרפיים מאוד, ללא שום הכנה או הבנה מקדימה של מה התרחש לפניהם. במילים אחרות, שלא כמו פיגוע התאומים בניו יורק ב־2001, לא הייתה לנו זווית של שוט מכונן מעדשת צילום מקצועית, הפועלת בשם ערוצי החדשות למשל.⁴ האחרונים צילמו את מהלך האירועים בניו יורק בקונבנציות מוכרות של תיעוד (זום-אין "מקצועי" על המגדלים זמן קצר לאחר פגיעת המטוס השני, זום-אאוט עדין כשהם מתחילים להתמוטט). בזמן אמת, בתוך ההלם והכאוס של מתקפת חמאס, לצד תיעוד מקצועי שמסגר באסתטיקה מסורתית-עיתונאית את המתרחש, אנשים לא באמת הבינו מה הם רואים. המתקפה התפרסה על פני הנגב המערבי כמעט כולו, והתיעודים כאמור היו בעלי אופי קטוע של זמן ומרחב.

כשדר גוללת את התיעודים המזוועים המשתלבים אלה באלה אחד אחרי השני, היא נשאבת לכאוס דימויים, שכמעט לא ניתן להבין ממנו דבר. כשהיא מסתובבת ברחבי הקיבוץ והעוטף, היא נעה בתוך הדימויים עצמם על מנת להבין את הפיזיות של הממשי, וכתוצאה מכך של החוויה. דר הדמות, הבמאי והמצלמה, מצויים בחיפוש מתמיד ואובססיבי, בניסיון נואש לבחון האם ניתן לשטוף את העודפות הזוועתית של הדימויים, שבאמצעותה ניסו להבין את המתרחש באותו יום עצמו. הארכיון ימשיך להיכשל גם בעתיד בתיאור 7 באוקטובר משום שמרבית החומרים של מחבלי חמאס פזורים במרחבי הרשת וענני השרתים הרבים מספור. 7 באוקטובר משנה את הגישה שהייתה עד כה לארכיון: באירוע כמו רצח קנדי למשל, ברור לנו שישנם

⁴ תפקידו של השוט המכונן הינו להציג לצופה כמה שיותר מידע על לוקיישן נתון, מה מתרחש בו ומה היחסים בין הדמויות בו, אם ישנן. השוט המכונן הוא אחד מהדימויים הזכירים ביותר המייצגים אירוע בעל פוטנציאל קטלוג בזיכרון הקולקטיבי.



מסמכים ותיעודים שלא ניחשף אליהם לעולם. עם זאת, אנחנו מודעים לכך שהם קיימים, ושמורים

בארכיונים של ארגוני ביון וממשלות. באופן תיאורטי ופוטנציאלי, לאירועי 7 באוקטובר יכולים להיות תיעודים רבים שלא נדע כלל על עצם קיומם, וייתכן אף קיומו של ארכיון סודי אי שם במרחבי הרשת עם תיעודים שאף אחד לא ניחשף אליהם. הבלבול שניכר בצילום ובעריכה, שנושאים אופי תחושת גולמי – גם אם מחושב מאוד בתהליך העריכה של הסרט – כמו באים לבטא זאת. בו בזמן, המשחקיות ההיברידיה המכוננת את העד ומזכירה ללא הפסקה את ריחוקו, גם מכוננת דימויים שמצליחים לנסח התנגדות ראשונית לדימויי הזוועה של חמאס.

חשוב לציין שגם ביטוי הסבל האנושי בעזה מוצא את מקומו בסרט. הביטוי המרכזי הוא סיקוונס אנימציה חריג בעוצמתו, שמגיע לאחר צפייה לילית חוזרת ונשנית בדימויי הזוועה. הבחירה החריגה באנימציה היא גם המקום לתהות האם זהו האמצעי היחיד שדרכו הקהל הישראלי בתקופה הזו יהיה מסוגל לחוות רגשות שונים כלפי עזה, מעבר לנקמה.⁵

לפני כשנתיים, פרסמה הבמאית התיעודית המוערכת ג'יל גודמילו את המכתב (כך היא מכנה אותו) מעורר המחלוקת שלה בספר שכותרתו: "להרוג את הדוקומנטרי" ליוצרי וחוקרי הקולנוע התיעודי.⁶ לדידה של גודמילו, הקולנוע התיעודי המסורתי ממשיך לשלוט בכיפת היצירה, כשהחטא הקדמון לטענתה הוא גישת ה"אנחנו-צופים-בהם", המאופיינת ב"פורנוגרפיה של הממשי", המוביל לשביעות רצון של המתעד והצופה באמנם: "עכשיו אני אדם טוב יותר בעולם, כי יצרת/צפיתי בסרט חשוב והרגשתי את התחושות הנכונות והצפויות ממני". גודמילו קוראת ליצירה של סרטים פוסט-ריאליסטיים שיאתגרו את הדרכים של הצופות והצופים בכל הנוגע להפקת ידע ומשמעות לגבי המציאות שהסרט מבקש לתאר. היא קוראת ליוצרות.ים לנקוט בגישות ניסיוניות יותר, ומעלה על נס גם את הקולנוע ההיברידי כאחד הפתרונות הטובים והיעילים לכך. חלק מהבחנותיה ראויות להסתייגות, אך אחת המהויות של השיטה בה היא דוגלת ורוצה להפיץ נוגעת בדיוק לאופן כינונה של העדות:

That is the heart of the matter: to produce a witness who can receive uncommon wisdom. The goal of the postrealist film is a witnessing at the highest level of perception.

מטרתו של רוזנברג ושל סרטי השיטוט והחיפוש הם לכוון את תפיסתו של העד הצופה הפוטנציאלי בריחוק המערב קרבה כאוטית – כזו שכשנדמה שהנה סוף סוף ישנה הבנה מלאה וקוהרנטית, היא חומקת ומתרחקת עוד יותר; קרבה כזו שמתירה אחריה שארית מתסכלת שלא ניתן שלא להעמיק ולהתחפר בה ועדיין דינה להישאר לא פתורה; קרבה כזו שתמיד יש

⁵ עזה מתקיימת ב"יקום" הקולנועי של רוזנברג, כאובייקט לא-מודע שמלכתחילה מכונן את ההדחקה והנרמול הישראליים. **החייל הנעלם** למשל, סרטו הקודם של רוזנברג (2023), נפתח בעזה בחייל שעורק מיחידתו, נמלט לביתו בעוטף ומשם לתל אביב.

⁶ Godmilow, Jill, *Kill the Documentary: A Letter to Filmmakers, Students, and Scholars*, Columbia University Press, 2022.



בה חרך קטן, שלכאורה מעניק סיכוי להבנה רק על מנת לבעוט בחזרה החוצה את הצופה מן החוץ כדי שיתקרב לעברה שוב ושוב.

סרטי הישמטות הקרקע: "בין הסדינים"

עבור יוצרות ויוצרי העוטף, שרובם המוחלט חוו את 7 באוקטובר על בשרם, העולם קרס באבחה מהירה וחסרת רחמים. הפרויקט התיעודי של בוגרות ובוגרים טריים של החוג לקולנוע במכללת ספיר "חוץ. יום. שבת" – ששודר וזמין ב"כאן" ממחיש זאת היטב בדרכים שונות ומגוונות.⁷ יוצרי ויוצרות סרטי הישמטות והחיפוש – או אלה מן החוץ – מנסים לפזר את מסך העשן הנרטיבי ובעיקר הרגשי שאופף את אותו היום. לעומתם, יוצרי ויוצרות סרטי הישמטות הקרקע מנסים להגדיר לעצמם מחדש את מושגי היסוד הבסיסיים של קיומם, לייסד מחדש את התשתית הנפשית שהפצע הטראומטי מאיים לכלות, ליצור מחדש את השפה שכושלת כישלון חרוץ. מתוך הפרויקט התיעודי אתמקד בסרטה של היוצרת בת שדרות רותם אלקיים **בין הסדינים** (2024). בסרט אלקיים, פליטת העוטף, מחפשת את תחושת הבית והביטחון ומנסה לשחזרו בביתם של גברים זרים שונים שעמם היא נפגשת. האינטימיות שהיא מחפשת בסרטה חורגת בהרבה מזו המינית בלבד – מה שמנווט את מצלמתה ואת דרכה הם ניסיונות לשחזר תחושות, רגשות, מגע ויציבות, שספק מוטל באשר ליכולת להשיבם למה שהיו טרם האסון. ההתקשות ליצור את הסרט מלב ליבה של הטראומה, כשהיא עוד בשיא טריותה, היא גם סוג של התנגדות מרשימה, המהווה הצהרה ברורה וחד-משמעית כנגד ניסיונות השתלטותה הממארת על הרגשות והנפש. הניסיונות לנסח מחדש את אותם דברים שהיא מנסה לכלות, בעת היווצרותה וקיבועה של הטראומה, הופך את סרטה של אלקיים לסרט בעל אופי פתוח, אך בצורה שונה לחלוטין מעל **כלבים ואנשים**. אם בעל **כלבים ואנשים** האופי הפתוח מתקיים במתח שבין הרצון לדעת כל שהתרחש באותו היום, לבין ההבנה שלעולם לא יהיה ניתן להבין באמת – ובין דימויי הזוועה שחושפים יותר מדי, אך בפועל ממסכים כל אפשרות להבין "באמת" – הרי שבסרטה של אלקיים האופי הפתוח הוא בדיוק בניסיון לנסח מחדש מושגי יסוד בקיום האנושי, שאבדו או לכל הפחות ספגו מכה אנושה ב-7 באוקטובר. **בין הסדינים** מציע תשתית של המשכיות קיומית בעלת משמעות, דווקא בימים שאסון 7 באוקטובר מאיים לכלות הכול. הבלבול הרב של אלקיים בסרט הוא כזה שמנכיח היטב את תחושת שמיטת הקרקע. עם זאת, התקשותה לנסח בעצמה את עצם הישמטות, את החוויה שלה, ולא להישאב לתוכה, היא זו שמונעת מהסרט טיפול קולנועי מסורתי יותר של טראומה, כפי שאנו מורגלים. סרטה מבקש להסתכל לממשות המאיימת של חווייתה "בלבן של העיניים" ולהתעמת עמה. זוהי יצירה תיעודית שלא מבקשת לעשות את החיים קלים לצופים בה ולספק נרטיב ועובדות. אלקיים מבקשת לתעד חוסר מוצא ומתקשת להגדיר אותו בעצמה, להתנגד לחוסר האונים המתלווה אליה. הקונבנציות של הקולנוע התיעודי – והאינדקסיקליות הכמעט אינהרנטית שעדיין מזוהה עמו – משמשות להגדרה מחודשת ולהתנגדות למציאות שנכפתה עליה, לא להנצחת הקושי והטראומה שלה. אלקיים מנסחת בסרטה מבט של זעם אצור ומורכב מאוד בביטוי, שמכיל את הכעס והתסכול מההתעלמות של המדינה הפורמלית מהאיום על עוטף עזה, מעל ל-20 שנה, מטעמי פוליטיים ידועים.

המצלמה של אלקיים **בין הסדינים** מתמקדת בכניסתה לביתם של הגברים הזרים – שפניהם לא נראים לאורך כל הסרט לעומת פניה של אלקיים הנראות כהשתקפות או באפלה של חדר

⁷ <https://tinyurl.com/mryv5cnn>.

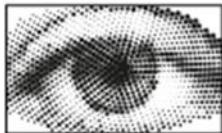


שינה – בקירות, ברהיטים וברצפות. גם סרטה של אלקיים מורכב ממקטעים שהם מבטים חטופים במרחבים ביתיים זרים שהיא שואפת להשתלב בתוכם, ללקט מהם ואף להחיל עליהם את תחושת השמיטה והנטישה הכואבים. כל שוט בו וכל קאט בעריכה הם בו בזמן הכאוס הרגשי חסר היציבות שהיוצרת נתונה בו, ומאבק בהתמסרות אליהם. בעוד פני הגברים לא נחשפים, אלקיים דווקא כן מציגה את גופם ואת מעשיהם, אך מצלמתה תמיד מביטה אל המרחב הביתי. אחד הגברים שהיא נפגשת איתו הוא חייל מילואים. היא מבקשת ממנו לנעול את הנעליים הצבאיות שלו, ובזמן שהוא עוזר לה לשרוך אותן הוא משתף אותה שהיא האדם הראשון שפגש שנפגע ב-7 באוקטובר. היא אומרת בהבנה: "כי אתה מתל אביב זה הגיוני", והוא משיב לה: "לא, לא זה הקטע. את לא שמה לב שטיפה קשה לי להסתכל לך בעיניים?". את המבט שמתקשה אותו מילואימניק אלמוני להישיר לעיניה של רותם – מבט שמתקשה ואף יש בו מן הרתיעה לקחת אחריות ולכונן עצמו כסובייקט־עד עבור רותם ולו לזמן הקצר ביותר – היא תובעת באמצעות מצלמתה והפיכתם של הבתים, הגברים ובעיקר המרחב התל אביבי לאובייקטים של זרות וניכור. היא דורשת לשלוט בהם ולנסחם ישירות מתוך האנדרלמוסיה שבה היא שרויה, לבחון את התפתחותה של צלקת הפינוי והמלחמה הטראומטית.

אחד המהלכים המשמעותיים בסרטה של אלקיים הוא האופן שבו היא בוחנת את המרחב העירוני התל אביבי ואת המאכלסים אותו, במהלך שהוא יוצא דופן במונחי הקולנוע המקומי. הנרטיב החברתי, התרבותי וכפועל יוצא מכך הקולנועי, השגור, הוא להציג את תל אביב ככור היתוך הכופה על מי שבא מבחוץ להשתלב ולהתאים עצמו אליה – חוויה שאלקיים מתנגדת אליה בשקט ובנחישות. המצלמה שלה היא מבט של פליטה בארצה, ותל אביב אינה קרובה לספק עבורה נחמה או פתרון, אלא בלבול ותסכול גדולים יותר. באופן חריג מאוד בקולנוע הישראלי, **בבין הסדינים** לא ערכיה של תל אביב והציפייה להשתלבות בה הם שמגדירים את הפריפריאלית שבאה מן החוץ, אלא המצלמה, הגוף והתחושות של בת שדרות הם שמגדירים את תל אביב. המבט המאוד טעון שאלקיים מציעה בסרטה מכיל בתוכו את זעם ההפקרה. בסצנה מאוחרת יותר עם אותו מילואימניק משתפת אותו רותם שבילדותה נהגה להצטרף לאביה, נהג המונית, לנסיעותיו לתל אביב לתחנה המרכזית. היא הייתה משוטטת שם, ובשנות ילדותה כך נראתה ונתפסה עבורה העיר. היא משתפת אותו בכך בזמן שמצלמתה מופנית לרחוב החשוך והריק שמתחת לחלון הבית, כמו עדיין מתקשה למקם ולמפות את המרחב שנכפה עליה לעבור אליו לזמן ממושך.

סרטה של אלקיים הוא גם כן יצירה פוסט־ריאליסטית מובהקת – היא מכוננת את הצופה כעד רגשי שעליו להתמסר להישמטות הקרקע שהיא חווה ולחיפוש מחודש – ואולי אבוד מראש – של יציבות ביתית מסוימת. במקביל היא גם מתעמתת עם הצלקת שעודנה מתהווה בעת הצילומים, ומתנגדת לשימורה וקיבועה בנפשה. היא עונה לעודפות של דימויי חמאס בעודפות משלה, שמתעקשת ללכת ללא היסוס היישר לגוב האריות חסר הוודאות שהדימויים האלה מייצרים.

בעוד מטרתו של רוזנברג ושל סרטי השיטוט והחיפוש הם לכונן את תפיסתו של העד הצופה הפוטנציאלי בריחוק המערב קרבה כאוטי, סרטי הישמטות הקרקע הם ניסיון להנכיח את אותה קרבה בצורה שהיא בו בזמן גולמית ומבולבלת, אבל גם כזו שתכונן את גופו ורגשותיו, בצורה שתגרום לסקרנים רבים לפקפק האם הם רצו לחוות אותה מלכתחילה.



בשולי הדברים: זמן קצר לאחר שפרסמתי את הטקסט "למען קולנוע בלתי נתפס", שבו קראתי ליוצרות ויוצרים להגיב מיידית על האימה, הקמתי יחד עם שלושה קולנוענים צעירים ויקרים – שירה הברון, יהל כבירי וליה דקל – את "פרויקט הקולנוע הבלתי נתפס". בסדרת מפגשים, שעודנה מתקיימת, שם לעצמו הפרויקט למטרה להרחיב ולעודד דיון ויצירה קולנועיים מעמיקים המתנגדים לאסתטיקת 7 באוקטובר. העיסוק האינטנסיבי בכך רק חידד אצלי את תוקפה של המסקנה על חשיבותה של יצירה מיידית. **על כלבים ואנשים ובין הסדינים** הם סרטים שלא היו יכולים להיווצר בעוד עשרים, שלושים או אפילו חמש שנים. המיידיות ו"חוסר הפרספקטיבה" שלהם הם בדיוק סוד כוחם, ומשמשים כמעין דוקטרינת הלהם נגדית ואנטי נאו-ליברלית באשר למהותו של הדימוי האודיו-ויזואלי בימינו. מעולם לא היה קל כל כך ליצור מניפולציה על הדימוי הנע ועל אופן התקבלותו הפוטנציאלי אצל הצופה האקראי. עצם המושג מיידיות – כפי שהוא מוכר ונתפס במובנו הקפיטליסטי – מעורער לחלוטין בצמד הסרטים האלה הדורשים הקשבה ופענוח מוקפדים ודרוכים מצד הצופות והצופים בהם. מודל המיידיות שהם דוגלים בו דורש העמקה ופירוק אקטיבי של הדימוי האודיו-ויזואלי והקולנועי הנצפה. בכך הם מצליחים להתמודד ולנסח את הראשוניות של הבלתי נתפס.

ביבליוגרפיה

Landers, Rachel, Hybrid Documentary and Beyond, Routledge, 2022

Godmilow, Jill, Kill the Documentary: A Letter to Filmmakers, Students, and Scholars. Columbia University Press, 2022

Baron, Jaimie, The Archive Effect, Routledge, 2013