



על התייעוד: אלימות, אתיקה ופוליטיקה

ראיף זריק

כיצד מתמודדים עם שטף תמונות הזוועה, ההרס, מראות הגופות, בתי החולים המתמוטטים, הילדים הרעבים, הפליטים באוהלים, ההורים השכולים, הילדים היתומים? מביטים או לא מביטים? רואים וכועסים, רואים ושוכחים, רואים ונהנים, רואים ומכחישים, רואים ומצדיקים?

צילומים מחזירים את המטריאליות לתודעה, את חומריות העולם. קודם כול, את המטריאליות של הגוף. אותו כלי שאנחנו מאכלסים, אותו עור שאנחנו לובשים, אותו דם שזורם בעורקנו. הגוף הוא ראשית כול מושא האלימות, אבל לא רק הוא. המטריאליות של הסביבה נהרסת. אין עוד בית, אין עוד בית ספר, אין מכולת, אין שוק, אין עוד דרך. ספק אם יש עוד ים, אוויר ושמים. יש הרס טוטלי. ההרס איננו כלום. ההרס הוא אזור דמדומים. הוא עקבות של מה שהיה, וטרם נעלם. המשך של ההיסטוריה בהווה, שרידי חיים שכבר אינם.

כמי שעוסק בפילוסופיה פוליטית הנדרש לכתיבה על תיעוד, אגע ראשית בצילום הסטילס, כי יש בו ערך תיעודי הדורש עיון לפני הכול. בהמשך ארחיב את הדיון ואבחן כיצד חורג הסרט התיעודי מפרדיגמת צילום הסטילס, הצילום הקפוא. סוגיות הראויות בחינה הן האם התיעוד הנע יכול להתגבר על חולשות הייצוג האתיות של הצילום הקפוא, ובאם כן, האם בכך הוא מפסיד משהו אחר מיתרונותיו? במידה ושכרו יוצא בהפסדו, מה משמעות הדבר ליצירה הקולנועית הדוקומנטרית? האם כל פרויקט תיעודי של ייצוגי מלחמה נידון לכישלון?

הצילום הקפוא הרי נושא בתפקיד של עדות. מספק הוכחה. הצילום מופיע לכאורה כעדות שלא משקרת ומציאות לא מתווכת, כאתר חף מאידאולוגיה, המדבר בעד עצמו. הצילום הוא רגעי וככזה הוא מנסה לעצור את הזמן, ולכן הוא נטול הקשר. אבל הצילום איננו רק עצירת הזמן אלא גם עצירת המרחב. הוא תופס פיסה מוגדרת מאוד ומתוחמת של המרחב. הוא רגעי והוא חלקי. בזה כוחו ובזה חולשתו. הוא מבקש לוותר על ההקשר. על היסטוריה ועל גיאוגרפיה. השהיה של כל השאר.

כוחו של הצילום מצוי בדיוק בהשהיה הזו, של הזמן והמרחב. זוהי הזמנה לצופה להאט, לעצור, להיטמע ואף לכלוא את עצמו במסגרת התמונה. לדחוס את חושיו לתוך המסגרת ואל תוך הרגע המיוצג בה. פעולת "הכליאה" הזו היא הזמנה להתבוננות מעמיקה, תוך השהיית ההקשר. "כליאה" עצמית זו היא גם הזמנה "להשתחרר מההקשר" – ממה שהיה לפני וממה שיהיה אחרי, וגם הזמנה להשתחרר ממה שנמצא מרחבית מחוץ למסגרת העדשה.

חויית "הכליאה" וה"שחרור" הבו זמנית הזו, מהווה את תמציתה של הפרשנות האסתטית והאתית, במובנה הקאנטיאני: המחשבה האתית הקאנטיאנית מדגימה אינטואיציה של ריכוז ברגע הזה, של ההווה, תוך התמקדות באמצעים, להבדיל ממטרות. קאנט ידוע לרבים בתור מי ששחרר אותנו מסמכותו הלא מעורערת של העבר, של המסורת, הדת, מנורמות חברתיות ומנהגים. בדרישה שלו מכל אחד מאתנו "להעז לחשוב בעצמך"¹ הוא הכפיף את

¹ כוונתי היא לחיבורו המפורסם של עמנואל קאנט "מהי נאורות?", בתוך: **כתבים פוליטיים**, בתרגום יפתח הלרמן-כרמל ובעריכת פיני אפרגן, הוצאת רסלינג, 2009.



העבר לביקורת התבונה המתמדת ושחרר אותנו מסמכותו הבלתי מעורערת. נורמה מוסרית תיבחן על פי התבונה ולא על פי מסורת כלשהי מהעבר. אבל זהו רק חלק מהסיפור. המשך הסיפור טמון בכך שקאנט אף שחרר אותנו מהעתיד, במובן זה שהוא התעקש על האמצעים, ללא קשר למטרות. גם אם יש לך מטרה נשגבת הדבר איננו מהווה הרשאה להשתמש בכלים פסולים להשיג אותה. מטרות לא מצדיקות אמצעים. מכאן סלידתו מכל מחשבה תוצאתנית או תועלתנית אשר שמה דגש על המטרה הסופית. מטרות לעולם נמצאות בעתיד הלא ידוע, ולעולם לא נדע אם מעשינו יקרבו את המטרות הללו אם לאו. אין לנו שליטה על העתיד אבל יש לנו שליטה על ההווה, ואין לנו ביטחון אם נשיג את המטרות אבל יש לנו שליטה על האמצעים, שכן האמצעים הם כאן ועכשיו, אנו מחליטים על השימוש בהם והם בשליטתנו.

הפורמליזם הקאנטיאני האתי הוא בדיוק הניסיון הזה של "בריה" והשהיה מהעתיד ומהעבר ביחד. זהו ניסיון לחמוק מזרם הזמן, כדי להתמקד ברגע הפעולה עצמה. פעולה היא נכונה או לא נכונה בגין איכותה, ללא קשר למטרות הנכספות שהיא חותרת אליהן. עבור קאנט, לשקר הוא פסול גם אם הדבר נעשה למטרה נעלה.² כך גם לגנוב או לפגוע בגופם של אחרים. ההנחה המובלעת כאן היא כי סביר להניח שנהיה תמיד חלוקים על המטרות (על מושג הטוב ומהי מטרה "טובה"), אבל יש סיבה טובה להניח כי נוכל להסכים מאילו אמצעים יש להימנע. אם איננו מסכימים על המטרות אזי לפחות נסכים על האמצעים. האמצעים הם אי של הסכמה בתוך ים של אי הסכמה. הרגע האתי גם הוא מתמקד ברגע הזה – בהווה, באמצעי, בפעולה שנעשית הרגע, כאן ועכשיו.³

בדומה לכך, החוויה האסתטית בנויה על אפשרות הכליאה הזו, על הצורך בהאטה ועצירה, על התבוננות מקרוב בחפץ כדי לראות את מלוא חומריותו, שיש בה תכונות ואיכויות מסוימות, ולא בתור הפונקציה שהוא ממלא. השהיית ההיבט הפונקציונלי היא שמחייבת אותנו להישיר מבט לחפץ ולא לפזול לפונקציה שלו, אשר היא תמיד מעבר לחפץ עצמו. התמקדות בפונקציה היא פעולת הסחה מהחפץ ומונעת מאתנו הצופים את האפשרות להיבלע בתוכו.

צילום אמנותי של סכין מטבח התלוי על קיר המוזיאון שונה מהסכין במגירת המטבח שלי. הסכין במוזיאון הוא מושא למבט שלי, דורש את תשומת לבי והקשב שלי. סכין המטבח שלי ממלא פונקציה עיקרית של חיתוך מזון, ואני משתמש בו אך לא מקדיש לו מחשבה יתרה. הדיון הזה בטבעו של הרגע האסתטי מוביל אותי למחשבה על דמיון בינו לבין הרגע האתי, ולחשיבותו של הצילום הקפוא בהקשר זה. הצילום הוא אבסטרקציה מסוימת של העבר ושל העתיד, ודורש מאתנו סוג של תשומת לב והקשבה אינטנסיבית. עם זאת התבוננות איטית בצילום מחייבת תרגול באתיקה ובאסתטיקה באותו זמן.

² קצרה היריעה מלשטוח את כל פילוסופיית המוסר של קאנט אשר הנה פורמליסטית במהותה (אם כי יש החולקים על כך). כדי להבין את רוח גישתו: "הרצון הטוב אינו טוב ע"י מה שהוא גורם או מצליח לעשות, לא ע"י הכשרתו להשגת איזה מטרה שהיא, כי אם טוב מכוח רצייתו בלבד, כלומר כשהוא לעצמו" (קאנט, הנחות יסוד למטפיסיקה של המידות, תרגום מ' שפי, הוצאת מאגנס, תרצ"ג [הדפסה תשס"ג], עמ' 20). קאנט מנסח באופן הבסיסי ביותר את הציווי הקטגורי ואשר אינו מציב מטרה או תוכן אלא סוג של פרוצדורה עבור הרצון בבואו להחליט, והעיקרון הזה מצווה כדלקמן "לעולם אין לי להתנהג אלא כך שאוכל לרצות גם כן, כי הכלל המעשי שבידי יהיה לחוק כללי" (שם, עמ' 37).

³ להרחבה על ההיבט הזה בכתיבתו של קאנט, ואשר מתמקד בהווה, ניתן לעיין במאמרי, ראיף זריק, "קאנט: על ההווה ועל העתיד", עיון – כתב עת לפילוסופיה, 70, 2022, עמ' 59–83.



במצבי מלחמה תמיד ישנה נטייה לחשוב על המלחמה במובנים של צדקת המלחמה: למי האדמה הזאת? למי מגיעה ריבונות? כל זה הוא חשוב ביותר, אבל לא אחת המבט הזה לעתיד, למטרות הנכספות, ליעדים של המלחמה, יש בהם להשכיח את מה שקורה כאן ועכשיו, את ההרג וההרס, את העצב והכאב, את האובדן והשכול. צילום הוא עדות למחיר, והמחיר הוא משהו המשולם **כאן ועכשיו**. באותה נשימה, המחיר משולם בדם ובדמעות, אבל המטרות הנכספות הן תמיד מתייחסות לעתיד. צילום בתצורתו האידיאלית והמנותקת מאינסטרומנטליזציה פוליטית או אידאולוגית, מזכיר לנו את המחיר אשר לעיתים אנשים נוהגים לשכוח, ואשר ברוב המקרים שני הצדדים משלמים. לכן, לא אחת, תיעוד זוועות המלחמה דורש מאתנו משימה כמעט בלתי אפשרית, לראות בו את האובדן והכאב ולהזדהות איתם ככאלה, תוך שהיית השאלה, ולו לרגע, מיהו הצד הצודק.

האמנה האזרחית של הצילום

אחד הוויכוחים המעניינים היסטורית בהקשר זה הוא הוויכוח אשר ניטש בשנות החמישים בצרפת בין אלבר קאמי לבין ז'אן פול סארטר סביב הפשעים של סטלין. קאמי התעקש לעמוד על הפשעים עצמם, לגנות אותם בפומבי, ואת המשטר אשר עשה אותם. סארטר – המרקסיסט הדוגמטי – התעקש לעומת זאת לראות את ההקשר הרחב יותר של המלחמה הקרה, והיה מודאג שמא פעולות גינוי שכאלה ישמשו את המערב הקפיטליסטי במלחמת התעמולה נגד הסוציאליזם והפרויקט של השמאל. סארטר התעקש על ההקשר ההיסטורי הגדול. לדידו של סארטר, קאמי לא ראה את התמונה ההיסטורית הכוללת. אבל זה בדיוק מה שקאמי לא היה מוכן לסבול. הוא התעקש להאט, להתבונן במעשים עצמם, ולשפוט אותם עצמם, תוך כדי שהיית ההקשר. אפשר לטעון כי באותו רגע קאמי גילה רגישות קאנטיאנית, אבל סארטר גילה רגישות הגליאנית. קאמי נשאר בתוך המסגרת של התמונה אבל סארטר רצה לצאת ממסגרת התמונה הרגעית. קאמי חשב אנליטית או בדיאלקטיקה נגטיבית וסארטר רצה לחשוב בדיאלקטיקה פוזיטיבית. קאמי התעקש לראות את האובדן כמות שהוא, וסארטר חשב שצעידה קדימה בהיסטוריה אולי תחייב קורבנות. לזה עוד אחזור.

אם כך, לצילום יש כוח ויש סמכות השאובה מרגישות אתית ואסתטית. אבל כוח זה מתעצם עוד יותר שעה שמדובר בתמונות המשדרות כאב. יש משהו בכאב הניבט אלינו מצילום, אשר מחייב הקשבת יתר, כדי שיניע אותנו רגשית. כמו כן, קשה להתווכח על כאב, קשה לשנות את "דעתו" של אדם כואב, של אב שכול או של ילד יתום. כאב לכאורה נמצא מחוץ לעולם השפה והוא דורש ההתבוננות ואמפתיה, וכל אתיקה מחייבת רגע של אמפתיה. הרגע האמפתי הוא רגע שבו אדם יוצא מגדר עצמו זמנית ומפסיק להיות מרכז העולם כדי להתקרב לכאב. אבל הכאב עוצר את השיחה. כל שיחה על כאב היא בגידה בטבעו של הכאב אשר הינו לעולם אישי ולא ניתן לתקשר אותו או להפוך אותו לרצף של מילים, שכן הוא מסרב לדחוס את עצמו אל תוך השפה עצמה. שפה מיוצרת ביחד ונצרכת ביחד והיא נתונה לסירקולציה כל הזמן, בעוד כאב הוא אישי ומסרב לעבור סירקולציה. הכאב מסרב להיות דיאלקטי. הוא מתחיל ומסתיים אצל אותו אדם הסובל ממנו.

אפשר לומר כי מהחומרים הללו ארוגים עולם ושיח זכויות האדם. זכויות האדם נתפסות בתור אי של הסכמה בתוך ים של מחלוקות אידאולוגיות ופוליטיות. אם לא נסכים על המטרות אז לכל הפחות הבה נסכים על האמצעים, נסכים על כללי המשחק ועל אותם אמצעים אשר אסור לנקוט בהם. כוחו של שיח זכויות אדם קשור בין היתר ביכולתו להתרחק ככל האפשר ממחלוקות פוליטיות אידאולוגיות עמוקות, וכך להשיג סוג מסוים של קונצנזוס.



הקונצנזוס הזה מבוסס על הפחתת הכאב והסבל ככל האפשר. ג'ודית שקלאר, פילוסופית פוליטית מהרווארד, טבעה את המונח "ליברליזם של פחד", ובו התכוונה לומר שתפקידה העיקרי של המסורת הליברלית היא לגאול אותנו מכאב, מאלימות ומאכזריות. כל שאר ההישגים, אם יבואו וכאשר יבואו, יהיו בגדר בונוס – תוספת מפתיעה.⁴

מכאן, אין זה פלא שיש קשר הולך וגובר בין התרחבות השימוש במצלמות למיניהן לבין תנועות זכויות האדם. כפי שסוזי ויינפילד⁵ וגם איתן דיאמונד⁶ מציינים בכתיבהם, קשה לתאר את תנועות זכויות האדם הגלובליות, נוסח Human Rights Watch, אמנסטי ורבות אחרות, בלי המצלמה. המצלמה הפכה כלי עיקרי בעבודתם של ארגונים אלה. טענתי היא שניתן להסביר את הקשר האינטימי הזה בין שתי הפרקטיקות, צילום ואקטיביזם הומני, מאחר ששיח זכויות אדם, המנסה לנקז רגע של הסכמה בים של אי הסכמה, גם הוא הזמנה לעצור ולהתבונן, ובכך הוא מבקש את הרגישות האתית והאסתטית שדיברתי עליהם לעיל, בצירוף הגיוס הרגשי של הכאב והסבל כדי לפעול למניעתו.

יש אשר הרחיקו לכת בהקשר זה, כמו אריאלה אזולאי,⁷ ודיברו על האמנה האזרחית של הצילום. הצילום מייצר מרחב אוניברסלי חלופי, "מרחב של יחסים פוליטיים שאינם מתווכים באופן מוחלט על ידי הכוח הריבוני של המדינה, ואינם כפופים לגמרי להיגיון הלאומי שעדיין מטיל את צילו על המרחב הפוליטי המוכר".⁸ לפי היגיון זה, יש בצילום אלמנט אוניברסלי בדומה לשיח זכויות אדם. הצילום איננו קניין פרטי של מישהו, והוא מאפשר קשרים וצורת יחסים מאחורי גבו של הריבון הלאומי. אזולאי מזהה את כוחו החתרני האוניברסלי של הצילום בין היתר כיוון שהוא פועל לפי היגיון של דה־טריטוריאליזציה, השונה מההיגיון הטריטוריאלי שלפיו פועל הריבון. בכך הצילום מצליח שוב ושוב לשרטט גבולות חדשים, לפרוץ גבולות ולייצר קהילות שונות של הזדהות. להבדיל מברטולד ברקט,⁹ שראה בצילום כלי בידי המדינה והבורגנות וכלי לעצב תודעה כוזבת ולטשטש את האמת, אזולאי רואה בו רגע אוניברסלי נתון בידי אזרחי העולם לאתגר את הריבון ואת המדינה.

Judith Shklar, "The Liberalism of Fear", in Nancy L. Rosenblum (ed.), *Liberalism and the Moral Life*,⁴ Harvard University Press, 1989.

Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, University Chicago Press 2012⁵ (see mainly chapter 2).

Eitan Diamond, "Envisioning Justice: Appraising Image Based Humanitarian Advocacy in the Israeli⁶ Palestinian Context and Beyond", PHD dissertation, Tel Aviv University Faculty of Law (2020) (copy with the author).

⁷ אריאלה אזולאי, **האמנה האזרחית של הצילום**, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2006.

⁸ שם, עמ' 9.

⁹ Brecht wrote: "Photography has become, in the hands of the bourgeoisie, a terrible weapon for the suppression of the truth. The vast pictorial material that is spewed out every day by the printing presses, and which appears to have the character of truth, in fact serves only to obscure the facts of the case. The camera can lie, just like the typesetting machine." (Quoted in Tom Kuhn, *Brecht and Photography*, p. 135, link: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:56cc8886-2849-483f-ad67-e1c347a78bc1/files/r8c97kq885>)



חזרתו של הקונטקסט

אבל דומה שכל התכונות הללו הן בדיוק מה שהפריע למבקרי הצילום – בעיקר סטילס – אשר ראו בו סוג של אבסטרקציה מופשטת, הכובלת אותנו אל תוך רגע נתון ומקום מוגדר. הצילום נוטל מהצופה את היכולת להתבונן בהקשר, וקשה להבין מה קורה בלי להבין את ההקשר. תצלום בלי הקשר הוא פיסת מידע חסרה, תלושה, המסתירה יותר מאשר היא חושפת. זאת היא תמצית הביקורת על הצילום החל בזו מאת ברכט, עבור באסכולת פרנקפורט וכלה בכתיבתה של סונטג. הצילום במהותו איננו דיאלקטי. איננו היסטורי, ולכן לא רואים מה קרה לפני ומה קרה אחרי, ולא מזהים בו תהליכים. הוא סטטי ואיננו דינמי, הוא לא מייצג את מלוא האמת אלא מציג תמונה חלקית בלבד. תמונה של חייל מוטל בשדה הקרב לא אומרת לנו אם החייל מת במלחמה צודקת או שאיננה צודקת, האם הוא חייל בצבא הכיבוש או חייל בצבא השחרור. לכן ביקורת הצילום קשורה בטבורה המושגי בביקורת שיח הזכויות עצמו. שיח הזכויות הליברלי הקלסי מגן על חופש הביטוי ללא קשר לתוכן הביטוי. שיח הזכויות בנוי על השהיה של תוכן הביטוי, הוא אדיש לתוכן, ומתמקד בעצם הזכות של האזרח להתבטאות. הזכות כשלעצמה אדישה לתוכן: היא חייבת להיות מובטחת לאלה אשר מבקשים להמשיך בבניית ההתנחלויות וגם לאלה אשר מבקשים לעצור אותם, היא מובטחת למי שמבקש להפריד דת ממדינה וגם לזה אשר רוצה לאכוף את חוקי ההלכה, לאלה אשר דוגלים בשוויון האישה וגם לאלה אשר מתנגדים לו. יתרה מזו, כללי המלחמה אשר מונעת פגיעה באזרחים הם אותם כללי מלחמה בין שמדובר במלחמה צודקת ובין שמדובר במלחמה שאיננה צודקת, אם היא מלחמה לשם כיבוש או מלחמת שחרור. מכאן, יהיו מי אשר יתעקשו להחזיר את ההקשר אל תוך השיחה, כי בלעדיו השיחה תישאר לעולם חסרה. על פי היגיון זה התמונה כובלת אותנו. האמת אינה טמונה בהנצחה של רגע, אלא בהבנת המכלול המרחבי וההיסטורי.

הוויכוח הזה, אשר קאמי וסארטר הם צד לו, אין בו הכרעה ולא יכולה להיות הכרעה. כולנו מוצאים עצמנו במצבים שבהם נרצה להדגיש את ההקשר הכללי, ובמצבים אחרים נרצה דווקא לעשות זום על רגע ספציפי תוך כדי שהיית ההקשר. מבט על אירועי 7 באוקטובר ומלחמת ההשמדה שבאה לאחר מכן יחשוף את המורכבות הזאת. רוב הישראלים תיארו את 7 באוקטובר כאירוע נטול הקשר והתמקדו בתמונות וביוצוגים מאותו יום. הפלסטינים ברובם הדגישו את ההקשר ההיסטורי של המתקפה. שעה שהתחילה המלחמה על עזה המצב התהפך: הישראלים הדגישו את הרקע למלחמה הישראלית והפלסטינים ביקשו להתמקד באירוע עצמו – הם ביקשו להשהות את המבט ולהתבונן בקטל ההרג וההרס עצמו – גם ללא זיקה להקשר. אין לנו שום דרך להחליט כמה, איך ומתי להשתמש בהקשר ומתי להשהות אותו. הבעיה עם דגש היתר על ההקשר טמונה בכך שאנו עוברים בקלות יתר על מראות הזוועה והאימה ומוצאים לה הסבר אשר יכול בקלות לגלוש להצדקה. הכול ייראה לנו מוצדק אם הוא מוביל למטרה שנראית לנו לגיטימית, ובכך אנו מאבדים את יכולת השיפוט של המקרה הקונקרטי שבפנינו על מלוא פרטיו ודקויותיו. במצב כזה כל מוות והרס נראה לנו מוצדק. מנגד, הכיצד נוכל להתעלם מהקשר הרחב של הדברים? הניטרליות של התמקדות ברגע הנוכחי, ללא קשר לעבר ולעתיד, יכולה להיות מטעה ואף מסוכנת. אין דרך לדעת מהו האיזון הנכון.

בעיית ההקשר ההיסטורי היא אחד ההסברים לכך שברוב המקרים תצלומים לא מצליחים לשנות את דעתם של אנשים. תצלומים לא מצליחים להיות הוכחה לכלום. הם בדרך כלל לא מפריכים שום עמדה אידאולוגית של המביטים בהם. אומנם הם יכולים לאשר או להפריך טענה עובדתית גרידא, כמו במקרה של אוטובוס קו 300 והתמונה של האסיר הפלסטיני המוחזק חי בידי אנשי השב"כ. במקרה זה התמונה הפריכה בהחלט את הטענה שהאסיר



נהרג אגב פעולת החילוץ בקרב עצמו, ויצרה בסיס לטענה שהוא נהרג על ידי אנשי השב"כ בשלב מאוחר יותר. דברים דומים אפשר לומר לגבי מקרה אלאור אזריה. התצלום שבו הוא תועד הוכיח עובדה מסוימת אשר הוכחה לפני כן על ידי המעורבים. לא חסרים מקרים כאלה, אשר בהם המצלמה תיעדה אירוע ובכך חשפה חלק מהאמת. אבל הדבר שונה לגבי הפרשנות של האירוע או ההצדקה שלו.

האם ערכו של התיעוד הקולנועי עולה על תיעוד בסטילס?

אפשר בהחלט להקשות ולטעון כי הביקורת על תצלומי סטילס אולי יש בה מן האמת, אבל לא כך הדבר שעה שמדובר בסרט. הדוקו הקלאסי מציג סיפור שלם עם התחלה אמצע וסוף. אם כך, האם סרטים תיעודיים יכולים להתגבר על חולשתו של צילום סטילס? לא בהכרח. לסרטים יש יתרונות אבל גם חסרונות.

כפי שסרטו של רענן אלכסנדרוביץ' **מראה** (2019) מדגים, הרי צפייה בתכנים אשר חושפים עובדות שלא עולות בקנה אחד עם האידאולוגיה של הצופה לכאורה, לא יגרמו לו בהכרח לשנות את עמדותיו. בעוד מאיה לוי, הדמות שצילם, צפתה באלימות של המתנחלים מתועדת במצלמה, היא תמיד ניסתה לפרוץ לוגית את המסגרת הטמפורלית והמרחבית של הסרטונים. טענתה הנחושה הייתה כי אנו בתור צופים לא יכולים לדעת מה קדם לאלימות הזאת, ומה נמצא מחוץ לעדשת המצלמה. פרשנותה הספקנית לאלימות, שלא ניתנת להכחשה כשלעצמה, עשויה להתפרש כהגנה עצמית שקדמה לה פרובוקציה.

כאשר צופה נתקל בצילומים אשר לא נוחים לדעותיו ואמונותיו, סביר להניח כי, בתגובה לכך, לפני שישנה את דעתו, הוא "ישנה" את העובדות. הוא יפרש אותן כך שיישמרו העקרונות האידאולוגיים שלו. מהלכים אלה אינם מפתיעים, שכן העקרונות האידאולוגיים והאמונות שלי מכוננות אותי כאדם, ואינן סתם עצם השייך לי. אמנם אנשים יכולים לשנות עמדות, אבל זהו תהליך מורכב, איטי וכואב, שכן בדרך כלל כרוכה בו גם פרידה כלשהי מיחסים אינטימיים, חברות, משפחה וקהילה. אקט ההכחשה, או פרשנות מקילה של העובדות, הוא אקט של הגנה עצמית במובן מסוים, אשר מטרתו לשמור על מערכת הקשרים של הסובייקט ומערכת היחסים בינו לבין עצמו, ובינו לבין סביבתו הקרובה.

לפיכך, אין שום סיבה להניח שהתבונה תתערער, גם לאור מידע חדש שנחשפה אליו, רק משום שלא עלה בידיה לסדר את המחשבות והרגשות בצורה הרמונית. התבונה מסוגלת ליישב גם בין עמדות שלעיתים נדמה כי יש סתירה ביניהן. במקרים רבים, אף שאחרים מזהים אצלנו סתירה במערך האמונה והעקרונות שלנו, אנו לא חווים סתירה כלל. יכולתה של התבונה לארוג סיפור קוהרנטי, שמכיל פרטים לא נעימים או מראות קשים או התנהגויות לא מוסריות, היא רבה יותר משנדמה לנו. רוב האנשים לא בנו את האמונות והמערכים האידאולוגיים שלהם על עובדות בלבד. האם ניתן למשל להפריך את האמונה באלוהים של אדם דתי על ידי הצגת עובדה חדשה? אינני בטוח.

אם נחזור לרגע למאיה בסרט של אלכסנדרוביץ' נגלה כי תגובתה מדגימה משהו טיפוסי לחלוטין לגבי שאלת ההקשר-קונטקסט: הרצון לעיתים לצאת ולנפץ את המסגרת, בכל פעם שהיא לא נוחה לנו, היא אך טבעית, וודאי כשמדובר בצילום. טעות לחשוב שהתשוקה הזאת לא תתקיים באותה המידה, גם אם מדובר בסרט. אנשים שלא ירגישו נוח עם הסרט, ירצו לטעון כי הוא כולא אותם ויש לפרוץ את המסגרת שלו, ולחפש את ההקשר הרחב. סרט בהקשר זה אינו שונה מצילום שכן לשניהם יש "חוץ", ותמיד יש תשוקה להגיע לאותו חוץ ולפרוץ את הגדרות שמייצרות תחושת כליאה. מושג הקונטקסט או ההקשר הוא מושג דינמי,



גם כשלאכאורה הוא נפרש בפנינו בסרט. מה שעבורך נחשב לקונטקסט מבחינתי הוא רק טקסט אשר מחייב עוד פרשנות. כדי להבינם, כל טקסט מחייב קונטקסט, וכל אירוע מחייב הקשר, אבל אין לנו שום דרך להגדיר את גבולותיו של אותו קונטקסט שהינו רלוונטי והכרחי לצורך ההבנה.

במובן זה, לסרטים דוקומנטריים יש הן יתרונות על סטילס והן חסרונות. אחד היתרונות – לפחות לכאורה – של סטילס הוא ביומרה שלו לאמינות יתר, לעצם היותו מעבר לאידאולוגיה, מעין תמונת עובדה חותכת, נטולת הקשר לכאורה. סרט, לעומת זאת, מתיימר להביא הקשר רחב יותר. עם זאת, מרגע שהוא מציג הקשר הרי הוא למעשה מספר סיפור, מציג נרטיב מסוים, נקודת מבט מובחנת, וחותרו של הבמאי ותפיסת העולם שלו ברורה. ברגע שהכנסנו לקונטקסט אנו מתקרבים בצעדי ענק לעבר המרחב הפוליטי, לעבר אזור המחלוקת. אם כך, האם זהו חיסרון? יהיו אשר יגידו שכן, שזוהי כבר איננה תמונה אשר מעידה בעד עצמה אלא פרישת נרטיב מסוים. אבל אם נבין שהדרך לאמת לא עוברת דרך חיסול נרטיבים אלא דרך תחרות ביניהם, אזי אולי נמצא בכך נחמה כלשהי.

כאן מתגלה הדילמה של היצירה הקולנועית התיעודית, ביתר שאת: האם הדרישה לעוד ועוד קונטקסט המרמז על עמדה פוליטית, משמעותה שאין טעם לעשות סרטים דוקומנטריים? להתריע על זוועות באמצעות דימויים ויזואליים?

דומני שזו תהיה תשובה נמהרת מדי.

בסרטון הבא, ריצ'ארד קרלטון מ־ABC News, מראיין את גסאן כנפאני הסופר והמחזאי, שהיה דובר החזית העממית לשחרור פלסטין. בעוד הסרטון מתחיל בהצגת קונטקסט היסטורי על ביירות היפה, ומטיל אשמה על הפגיעה במרקם החיים בה בארגוני ההתנגדות הפלסטינים ובראשם "החזית", כנפאני מציג נרטיב משלו וקונטקסט רחב משלו, שיאפשר את הבנתה של האלימות הפלסטינית בשנות השישים. המראיין נותר אטום לניסיון הזה. כנפאני מניח כי יש נרטיב אחד וקונטקסט שאם יוצגו למראיין, הוא יבין משהו שלא הבין קודם. אבל השיחה מראה כי למראיין מערך אחר של הבנה, קואורדינטות אחרות, ונראה כי הוא אינו מצליח להבין את תחושת חוסר הצדק והייאוש [שכנפאני](#) מייצג בשם הפלסטינים.

הקונטקסט לא יכול להוות ראייה שתכריע את השיחה. יחד עם זאת, לדעתי, תהיה זו טעות להניח כי השיחה של כנפאני וקרלטון הסתיימה בדיוק היכן שהתחילה. אם אנו צופים בתום לב, אזי השיחה יכולה לגרום לנו לחשוב, לעורר בנו שאלות. כנפאני לא רק עונה לשאלות המראיין אלא בעצמו מפנה שאלות למראיין, ובכך מנסה לערער את עולם המושגים שלו. פנייה לקהל לא מוגדר מניחה כי אולי קיים צופה שמקשיב בתום לב. אין ערובה שהשיחה תעורר מחשבה, אך גם אין ערובה שלא.

צילומים וגם סרטים לא בהכרח מצליחים לשנות דעות. גם ספרים, מחזות, תערוכות לא בהכרח שינו את דעותיהם של אנשים, ואין ערובה אם מנעו עוד אסון אם לאו. האמת היא שאין אנו יודעים בדיוק איך ומתי אנשים משנים את דעותיהם. רגע ההמרה עצמו הוא קצה קרחון של דברים שמתרחשים עמוק בנפש ואשר במקרים רבים איננו מודעים להם. לכן דומני שאין שום סיבה לשלול באופן קטגורי את האפשרות שמא צילומים, עדויות, סרטים תיעודיים, יכולים לשנות משהו באמונתו של הצופה. קשה לדעת מראש מתי הם יכולים לגרום רגע של מבוכה מנטלית ורגשית, אשר תחייב את המתבונן לעצור ולחשוב ואף לארגן את עולם המושגים שלו מחדש. אין טעם וצורך לחפש ודאות, מספיק שיש סיכוי כזה. אין שום ערובה שהמהלך יצליח, אבל כדאי שתהיה מוטיבציה לעשות דברים, לצלם, לדווח, ליצור סרט, לפעול נגד עוול. די אם יש סיכוי כלשהו שהדבר ישנה משהו לטובה בעולם. לא ביטחון בשינוי



הוא מה שנדרש, אלא אך ורק תקווה כלשהי לשינוי. עצם קיומה של תקווה ולו קטנה שכזו היא אשר מטילה עלינו חובה לנסות לעשות משהו: עוד סרט ועוד יצירה.

הנפילה הפתאומית של משטר אסד מראה כי במובן מסוים ניסים יכולים לקרות, אם כי זה נס שנעשה בידי בני אדם. אין תוכנית פעולה סדורה אשר אם פועלים על פיה נפילתם של משטרי דיכוי תהיה מובטחת, אבל ברור כי המאמץ בכיוון זה הוא הכרחי. עצם קיומה של התקווה מטילה אחריות לנסות לעשות משהו כדי לקרב את היום הזה. בנוסף, במעשיהם אלה הם מחזקים את אותם האנשים אשר שותפים לעמדות שלהם ונותנים ביטוי ודורר למחשבותיהם ורגשותיהם של אחרים הדומים להם. הם עוזרים להם לנסח את רגשותיהם ולבאר את כעסם. לעיתים, לא פחות חשוב הוא חיזוק המחנה המחזיק בדעות כשל האמן, ביסוס עמדתו והעמקתה. אל לנו לתפוס כמובנים מאליהם את מי שתומכים בנו, ואין להניח שהם תמיד ידבקו בעקרונותיהם. זאת היא מלאכה אשר מחייבת עבודה מתמשכת ופרשנות מתמשכת של המציאות. לכן, לעיתים, עצם ההטפה – הפנייה האמנותית – לקהל המשוכנעים שלך היא פעולה חשובה, נחוצה ומבורכת.

בנוסף, דומני כי ישנה משמעות רבה לכך שיוצרים עושים מלאכתם בכדי למנוע מהעולם האכזר לשנות אותם ולהפוך אותם לקהי חושים ואדישים לסבלם של אחרים. בכך אמנות מבצעת תפקיד של התנגדות ממדרגה ראשונה.

בהקשר זה אינני מבקש לשיר שיר הלל למושג התקווה, אבל אינני רוצה לקבור אותו תחת אבק עבה של רציונליות יתר או של סקפטיות. סקפטיות יכולה להיות כשלעצמה סוג של דוגמטיות, ולעתים יש מקום להיות סקפטי לגבי הסקפטיות שלנו. בסרט ההוליוודי **חומות של תקווה** (פרנק דרבונט, 1994) נאמרות שתי אמירות שיש בהן מן האמת. האחת בתחילת הסרט לפני מעשה הבריחה, על ידי רד (בן דמותו של מורגן פרימן) והשנייה, בסופו, על ידי אנדי (בן דמותו של טים רובינס), לאחר הצלחת הבריחה. בראשונה רד אומר לאנדי, אשר מתכנן בריחה שנראית בלתי אפשרית מהכלא, כי "תקווה זה דבר מסוכן. היא יכולה לשגע את הבן אדם ולהטריף אותו". שנים לאחר מכן כאשר הבריחה מצליחה כותב אנדי מכתב לרד ואומר לו "תקווה זה דבר טוב, אולי הטוב בדברים". דבריו של אנדי נשמעים נכונים כי הבריחה הצליחה, אולם, תקווה שאין לה שום בסיס אכן יכולה להיות דבר מסוכן.

אתיקה של הקשבה

כבר ב-1962, ברומן שלו "גברים בשמש", כנפאני שם בפיו של אבו אלחזראן – הנהג העלוב בסיפור – את הצעקה אשר הופנתה אל גיבוריו הפלסטינים הטרגיים, ואשר מתו בתוך הטנק מתחת לשמש המדברית היוקדת: "מדוע לא צעקתם ומדוע לא דפקתם על דפנות הטנק". הם מצאו את מותם בלי להרים קול צעקה, וכנפאני רצה לצעוק את צעקתם, ואת צעקת הפליטים הפלסטינים של אותה התקופה כדי שהעולם ישמע.

הצעקה היא חלק מגיבוש הסובייקט הפוליטי הפלסטיני, אשר היה נעדר עד אותו רגע ומתחיל לגבש את זהותו ולקחת את גורלו במו ידיו. לא ברור למה כנפאני יכול היה לצפות שיקרה בעקבות הצעקה. 40 שנה אחר כך המשיך אליאס ח'ורי את אותה מטפורה, אך בשינוי השאלה. ח'ורי בספרו על "הנכבה המתמשכת" שואל: "ומה אם היו באמת צועקים? האם הבעיה היא שהפלסטינים לא צעקו או שמא העולם לא רצה לשמוע?" ח'ורי הפך את שאלת האילמות לשאלת חירשות. לטענתו, אין נמענים המוכנים להקשיב לצעקותיו של הפלסטיני, כי צעקות אלה מפריעות לעולם המערבי להתפיס עם עברו האנטישמי. חירשות – העדר הקשבה – היא תנאי הכרחי לכך שהבעיה היהודית תמצא את הפתרון שלה



בפלסטין על חשבון הפלסטינים. אבל צעקתם של הפלסטינים מראה לאירופים כי הפתרון של שאלת היהודים מחוץ לאירופה יצרה בעיית פליטים חדשה וקורבנות חדשים. כל עוד הבעיה היהודית טרם נפתרה המערב לא יכול לנקות את המצפון שלו. האירופים – כפי שח'ורי כתב פעם – רוצים לרחוץ את ידם מדמם של היהודים בדם פלסטיני. הפלסטיני מרגיש כי הוא עם מיותר. בעצם קיומו הוא מפריע לאירופה להתפייס עם העבר שלה, ליהודים הציונים להתפייס עם ההווה שלהם ולמנהיגי מדינות ערב להתמסר לארצות הברית וישראל.

ההערה של ח'ורי בדבר המעבר מאילמות לחירשות מדגישה את הצורך לא רק באתיקה של תיעוד וצילום, לא רק באתיקה של הצעקה, אלא באתיקה של הקשבה לצילום. אין למנהיגי המערב ומדינות ערב, וגם לא לציבור הרחב בישראל ומנהיגיו, אינטרס כלשהו בהקשבה לזעקתם של הפלסטינים או למראות של הזוועות. הקשבה היא תחילת הדרך לנטילת אחריות, ונטילת אחריות היא הצעד הראשון כדי לנקוט פעולה. כדי לא לעלות על המסלול הזה, נמנעים מלהקשיב מלכתחילה. הצילום עצמו לא יכול לייצר בעצמו את האתיקה של ההקשבה. שום פעולה חד-פעמית אין בה כדי לייצר אתיקה שכזו. גם כאן, אין לנו שום יכולת לדעת מי מקשיב ומי אינו מקשיב, מדוע ומתי. הקשבה היא פונקציה להרבה גורמים. לעיתים הקשבה היא אמנם עניין אתי, ולעיתים היא עניין של כוח – דהיינו שיש צורך "לכפות" הקשבה. כדי שאדם יקשיב חייב להיות אצלו אינטרס לכך, במובן זה שההקשבה תהיה דרך חלופית לנהל קונפליקטים, בצורה כזו שהתחליף לאי-הקשבה הוא כאב, אובדן, פגיעה גופנית, כלכלית ונפשית. רוב מקרי הכיבוש בעולם לא באו לידי סיום – עם כל הצער בכך – רק בעקבות שיחה סתמית בין הכובש לנכבש, אלא בעקבות מאבקם של הנכבשים. לעיתים רבות יש צורך במאבק כדי לזכות באוזן קשבת של הכובש, אבל ברור כי ישנו סף של אלימות ושל גרימת כאב אשר מעבר לו אפשר לאבד את יכולת ההקשבה. האינתיפאדה הראשונה פתחה מרחב פוליטי של הקשבה. השנייה, לעומתה, סגרה את המרחב שהראשונה פתחה.

אם נחזור רגע לעזה הרי ברור כי יש למישהו בישראל עניין שתמונות וסרטונים של הזוועות לא יפורסמו ברבים. אפשר להניח שיש חשש שמא יעוררו חמלה או הזדהות של יהודי בישראל עם זולתו הפלסטיני, ויצילו את האנושיות שלו, יציגוהו פשוט כאדם שדם זורם בעורקיו, שדמעות זולגות מעיניו בשעת עצב ואובדן, שליבו שמח בחתונת ביתו ובגידול ילדיו. אם אכן מישהו דואג מפרסומן של תמונות שכאלה כנראה שיש לו סיבה לכך, אם תיעוד מפחיד מישהו, אולי הוא נותן תקווה, ולו הקטנה ביותר, למישהו אחר.