

נופלת מחוץ לשפה:

על הייצוג הקולנועי של עדות חייתית בסרטים *Cow* ו"גונדה"

הדס דניאל

את הסרט *גונדה* (Gunda, 2020) של הבמאי ויקטור קוסקובסקי (סינמטוגרפיה Kossakovsky: Egil Håskjold Larsen) ראיתי יחד עם אבי. בדקות הראשונות של הסרט הוא שאל אותי – "מה, זה סרט טבעוני כזה?". אבא שלי ניסה לברר האם זה אחד מאותם סרטי דוקואקטיביזם עם אג'נדה ברורה ופשוטה. בסיום הצפייה התכנסנו כל אחד בתוך עצמו והשתיקה שנחתמה בינינו סיכמה את הסרט טוב מכל ניסוח. השאלה של אבי חיפשה מראש מושג בשפה, מסר, עמדה אנושית פשוטה, שקל לעמוד מולה או לשכוח לאחר שעה; מה שצפינו בו התמקם מעבר לקטגוריות מילוליות מוכרות.

גונדה הוא סרט דוקומנטרי שמעמיד במרכזו חיה – חזירה. הסרט *Cow* (2021) של אנדראה ארנולד (סינמטוגרפיה: Magda Kowalczyk), שיצא שנה אחריו, העמיד גם הוא חיה במרכזו – הפעם פרה. שני הסרטים הופכים את ההיררכיה בין האופוזיציות הבינריות אדם-חיה, ומבקשים לשבור את העליונות האנתרופוצנטרית ולהביא למסך את הקיום החייתי מנקודת המבט של בעלי החיים עצמם. בין הסרטים נקודות דמיון רבות: שניהם עוקבים אחר חיות משק, ובהן חיה אחת מרכזית שמתפקדת כגיבורת הסרט; שניהם נמנעים מוויס-אובר (voice over) ומפרשנות מילולית מובהקת, ומציגים את החיות בסגנון תיעוד ישיר¹; ובעיקר, הסרטים דוחקים את בני האדם למקום שולי, עד כדי השארתם מחוץ לפריים כמעט לחלוטין. בכל זאת, על אף הדמיון הרב בין שני הסרטים, הם נבדלים בהיבטים משמעותיים אחרים. לפיכך, אבקש לבחון את קווי הדמיון והשוני בין הסרטים, לנתח אותם קולנועית ותאורטית, ולהבין מה העמדה התיעודית שלהם מלמדת אותנו על מושאי התיעוד – בעלי החיים – והיחס של הצופה אליהם.

Cow הוא הסרט התיעודי הראשון באורך מלא של הבמאית האנגלייה אנדראה ארנולד. את הסרט, שהוקרן בבכורה בפסטיבל קאן, ביימה ארנולד אחרי שהצהירה במשך תקופה ארוכה שהיא מעוניינת ליצור סרט דוקומנטרי שבמרכזו עומד בעל חיים. לא זו בלבד אלא שגם בסרטיה העלילתיים בעלי החיים נוכחים, אם

¹ הקולנוע הישיר הוא זרם בקולנוע התיעודי שצמח בארה"ב סביב 1960, שבו היוצרים מתעדים אירועים בזמן אמת בעזרת מצלמות ניידות וקלות וסאונד סינכרוני, תוך הימנעות מקריינות, מראיונות ומכל התערבות במציאות המצולמת, מתוך שאיפה לתפוס את החיים "כמות שהם", להתבונן בהם מבלי להשפיע עליהם (Dave Saunders, *Direct Cinema: Observational* (Documentary and the Politics of the Sixties [London and New York: Wallflower Press, 2007], pp. 5–24).

כמטפורה אם כדמויות ממש. בסרטיה הקצרים *Dog* (2001) ו-*Wasp* (2003), ואף בסרטיה הארוכים *Fish* *Tank* (2009) ו-*Bird* (2024), החיות המעניקות את השם לסרט מלוות את הנרטיב כמוטיב מהותי. גם ב-*Cow* שלה, החיות מקבלות את תשומת הלב המוחלטת, רק שהפעם מימשה ארנולד את שאיפתה ליצור בשדה הקולנוע התיעודי. הגם שסרטיה העלילתיים מושפעים ומהדהדים את הקולנוע הדוקומנטרי באסתטיקה שלהם ובסגנון הבימוי שלהם, ב-*Cow* מושא התיעוד מקבל מעמד אונטולוגי שונה לגד עדשת המצלמה. הסרט מתעד את חיי היומיום של פרה חולבת בשם לומה אשר חיה ברפת תעשייתית בקנט, אנגליה. לשם ייצור החלב שנשאב מגופה, מעבירים את לומה שוב ושוב – שש פעמים ליתר דיוק, כפי שמעידים עובדי הרפת בסרט. *Cow* מציג את שגרת יומה של לומה בין לידת העגל החמישי לעגל השישי, שכוללת חליבות, האכלות, בדיקות רפואיות ויציאה למרעה.

את הסרט **גונדה** ביים הבמאי הרוסי ויקטור קוסקובסקי. ביצירתו התיעודית, שהוקרנה בבכורה בברלינלה, קוסקובסקי מציג דימויים מרהיבים ופיוטיים – הן בסרטיו המוקדמים שעסקו בדיוקנאות אינטימיים של החברה הרוסית – דוגמת *Hush!* (2003), והן בסרטיו מהשנים האחרונות שמתמקדים בטבע ובעולמם של בעלי החיים – דוגמת *Aquarela* (2018). בסרט, הקרוי על שם החזירה שבמרכזו, מקבלת גונדה משמעות סמלית כאם, מיד עם הולדת החזירונים שלה בסצנה הפותחת של הסרט. בנוסף להצגת שגרת יומה של משפחת החזירונים ואימם, נגלים לנו גם חיי הכפר השלווים והפסטורליים של חיות המשק, בהן תרנגולות ופרות. הגישה הקולנועית של שני הסרטים, *Cow* ו-**גונדה**, נבדלת מהז'אנר הקלאסי של סרטי טבע העוסקים בחיות, גם מבחינת הצורה וגם מבחינת התוכן. שני הסרטים משתייכים לזרם יצירתי שנקרא multispecies documentaries – סרטים המערערים על המרכזיות והבלעדיות של בני אדם כמושא מחקר וייצוג, ומביטים בעין ביקורתית על יחסי הגומלין בין בני האדם לבעלי החיים.²

היפוך ההיררכיה

בחירה ראשונה ומשמעותית הנעשית בשני הסרטים היא ההחלטה לא להשתמש בוויס'אובר. השימוש בוויס'אובר בשילוב עם צילומי חיות וטבע מוכר לנו היטב מז'אנר סרטי הטבע הפופולרי. בסרטים אלה הוויס'אובר מהווה קונבנציה מרכזית, כאשר הוא מקבע את משמעות הדימויים החייתיים באמצעים מילוליים. גבולות השפה הם גבולות השיח וההבנה – ועל כן, מילותיו של הקריין, שהוא פעמים רבות גבר בעל קול "סמכותי",

S. Eben Kirksey and Stefan Helmreich, "The Emergence of Multispecies Ethnography," *Cultural Anthropology* 25, no. 4 (2010): 545–576

נועדו להעניק לצופה משמעות אבסולוטית אחת לדימויים המוצגים. בבחירתם של ארנולד וקוסקובסקי לא להשתמש בוויס-אובר ולדבוק בסאונד דיאגטי, ניכר ניסיון לא להחיל את השפה האנושית במלל הפרשני שלה על הדימויים המצולמים, ובמיוחד כאשר מוצגים בהם יצורים חיים שלא משתמשים בשפה הזו. מובן מאליו ששפת הקולנוע, כשפה שבהגדרתה היא אפריורית אנושית, היא הכלי שבאמצעותו הבמאים מנסחים משמעויות וטיעונים בבחירותיהם היצירתיות. אולם השניים נמנעים מלכפות בעצמם את האנושי על מה שאינו אנושי, למעט רגעים המייצגים כפייה שכזו, כפי שעולה ממצייאות החיות בסרטים. *Cow* למשל, ההבלחה המילולית מרומזת כשברפת מתנגנים שירים בעוצמה כדי להנעים את עבודת הרפתנים. המוזיקה הפופולרית הבוקעת מרדיו מדגישה את הניגוד החד בין עולם "הטבע" של הפרות, לעולם התרבות האנושית. לא ברור לנו הצופים מה היחס שלהן לשירים ולצלילים הזרים הנכפים עליהן. אלה מייצרים דיסוננס בין מצבן הקיומי ונטול היופי של הפרות לבין מילות השירים, הנוגעות לנושאים אנושיים כמו אהבה רומנטית ומערכות יחסים. ואומנם, נדמה שהחלטה להימנע מתיאור שפתי למתרחש כבר מצביעה על העדפתם של ארנולד וקוסקובסקי להביא את נקודת המבט החייתית על פני זו האנושית.

בחירה נוספת שנעשית בשני הסרטים היא ההתמקדות בחיות משק. במתח הבינארי הגלום ביחסי חיה-אדם, חיות המשק נמצאות בתווך בין שני הקטבים כקטגוריה אנומלית. מצד אחד, חיית משק היא לא חיית בר חופשית ופראית. מצד שני, חיית המשק היא גם לא ישות אנושית המוגדרת על ידי מושגים כמו תודעה, מוסר, שפה ותרבות. חיות המשק מהוות אנומליה בתוך הניגוד בין אדם לחיה: הן כמובן חיות, לא משתייכות לסדר הציווילי והשפתי, כביכול חסרות מנגנוני סוציאליזציה של עידון, איפוק, מוסר; אך הן לא נמצאות בטבע וכלואות בשוליו של הבית, במשק החקלאי. הן מבויתות, מאולפות, מתוכננות על מנת לשרת את צורכיהם של בני האדם. התרגולות, הפרה ו"חזיר הבית" הן חיות ש"נוצרו" עבור ועל ידי בני האדם בתהליך של ביות.³ בבחירתם של ארנולד וקוסקובסקי להפנות את המבט לעבר חיות המשק באופן שלא מדמיינן אותן כמשניות ושוליות לבני האדם אלא כמושא בפני עצמו, הם מתנגדים לפרשנות אנושית אפריורית של החיות האלה כיצורים אוטריים, חסרי תודעה וחסרי חשיבות.

Melinda A. Zeder, "The Domestication of Animals," *Journal of Anthropological Research* 68, no. 2 (2012):³ 161-190

כלי קולנועי אשר נעשה בו שימוש מרכזי בשני הסרטים הוא הקלוז־אפ (close up). על משמעותו של הקלוז־אפ בקולנוע הרחיב התאורטיקן והבמאי בלה באלאז' במאמרו מ־1945, שבו טען שיש לקלוז־אפ את היכולת לחשוף תכונות פנימיות, נסתרות ולא מודעות באדם המצולם⁴:

"אנו רואים כל דקירה וכל הדיפה, כל הטעיה, כל זינוק חד של התודעה, ואנו רואים את הפצעים שנגרמו לנשמה. הסרט הזה פועל בממד אחר ממערבונים או מסרטי הרים; וקרבת המצלמה היא שמאפשרת זאת".

באלאז', אם כך, מייחס לכלי הקולנועי הזה יכולת כמעט מיסטית של חשיפת מושא הצילום. הקלוז־אפ מציג בפנינו את מה שמחוץ לקולנוע לא היינו יכולים להיות נגישים אליו. באלאז' גם מדגיש שהחשיפה מתמקדת במה שנמצא "בין השורות", בלא־מילולי ובלא־מודע של הדימוי.

הן ב־Cow והן בגונדה יש שימוש רב בקלוז־אפים ואקסטרים קלוז־אפים. כמאפיין מרכזי של הצילום בסרטים הללו, הקלוז־אפ "חושף", כפי שמתאר באלאז', את מה שבאופן רגיל נסתר מעינינו. לעומת סרטים עלילתיים ודוקומנטריים "רגילים" שבהם החיות נדחקות לשולי הנרטיב וכך גם לשולי הפריים, בגונדה וב־Cow הפנים של הפרה או החזירה ממלאות את המסך הגדול. הקלוז־אפ מכונן את החשיבות והמרכזיות של לומה וגונדה, ומאפשר לצופה לחוש אינטימיות עימן, על אף הפער השפתי והחווייתי. הוא מגשר על ההבדלים ויוצר אצל הצופה את התחושה שהוא מסוגל להבין את תחושותיהן, ואפילו שהוא חווה אותן בגופו ממש. דוגמה לכך ניתן למצוא בסיקוונס ב־Cow שבו הפרות מוצאות למרעה. הן מדלגות החוצה בשעטה, והפרשנות האנושית שלנו קוראת זאת כשמחה והתרגשות. זהו רגע של נשימה עמוקה והקלה. החוויה הרגשית והחושית שהצופים חווים עימן ברפת המלוכלכת, הרועשת הצפופה, מתפוגגת לרגע מול מרחבי השדה, החופשיים מאדם לכאורה. גבולות השמים והארץ הם מגבלתם היחידה. לומה נרגעת אחרי מהלומות לא פוסקות שהגוף והתודעה שלה סופגים ברפת. היא מצולמת באקסטרים קלוז־אפ, ונדמה שלאור ירח עולה לחלוחית בעינה. האם לומה אינה יודעת את נפשה משמחת החירות, או שאולי מהרהרת בעצב על היעדרה? לעולם לא נדע, אבל האמפתיה האנושית מגויסת כאן, ומשליכה את תודעת הפרשנות הרגשית שלנו לסבל של בעל החיים ולכאב עליו. יש לזכור שבאלאז' פיתח את רעיון הקלוז־אפ ביחס לפניו של האדם המצולם; החלתו על פני הפרה והחזירה היא

Béla Balázs, "The Close-Up," in *Béla Balázs: Early Film Theory*, vol. 10, ed. Erica Carter and Rodney Livingstone (New York and Oxford: Berghahn Books, 2022), pp. 100–111

הרחבה שאינה מובנת מאליה, והיא עצמה חלק מהותי מהעניין – עצם ההנחה שגם לחיה יש פנימיות הראויה לחשיפה מערערת על הקו שמפריד בין מי שמיוחסת לו תודעה לבין מי שנותר אובייקט.

לפיכך, גם ב-Cow וגם בגונדה מתבצעות בחירות משמעותיות שמהפכות את ההיררכיה של אדם-חיה לכזו של חיה-אדם, כאשר אין בהם שימוש בוויס-אובר והקלוז-אפ מאומץ כאסטרטגיית צילום מרכזית. בנוסף, הסרטים בוחרים להתמקד בחיות משק, שגופן בחברה הקפיטליסטית שאנו חיים בה מתפקד כמשאב זמין שניתן לניצול עבור הזנה המונית של בני אדם,⁵ ואומנם, על אף הדמיון ביניהם, הסרטים מציגים גם שוני רב. ארצה לעמוד על נקודות השוני בין הסרטים ולהבין את המשמעות של אלה ביחס לאפקט השונה שיוצר כל סרט. לבסוף, אסביר כיצד למרות השוני ביניהם שני הסרטים מתלכדים שוב באופן סיומם ובעקבות מעמדם האונטולוגי-פנומנולוגי.

שני מציאויות נפרדות

שני הסרטים יוצאים מנקודות מוצא שונות ומתנהלים באופן שונה סביב מושאי הצילום שלהם, מה שמתבטא בבחירות הסגנוניות שלהם. ארנולד, בדומה לסרטיה העלילתיים, מצלמת את הסרט בצבע ובמצלמה מוחזקת ביד – hand-held camera, באסטיקה דוקומנטרית לכאורה גולמית ולא מעובדת (raw). המצלמה ב-Cow מתערה בעולמה של הפרה, נמצאת בגובה העיניים של הפרות, ונדמה שהיא כמו הופכת לפרה נוספת בתוך הרפת. הצילום תזזיתי ולא מרוסן, עוקב אחר תנועת החיות, ומחקה אותן; הוא מלווה את הפרות כשהן רצות, ומתייצב עימן כשהן נחות בשדה הפתוח. במקרים מסוימים לומה מתייחסת אל המצלמה הממוקמת בגובה פניה כאל עוד חיה במרחב, בועטת בה ומלקקת אותה. בדומה לקלוז-אפ, שקורא להתעמקות במבנה הנפשי של הפרה ולאמפתיה כלפיה, ארנולד מזמינה את הצופה גם לחוות את הסרט כפרה, מתוך עיניה של פרה.

גונדה מזמין את הצופה גם כן לחוויה של אמפתיה והיטמעות, אך לא באופן של היות חיה כמו ב-Cow, אלא מתוך התבוננות חיצונית שמאופיינת בפליאה והיקסמות. קוסקובסקי מציג אסטיקה מהודקת של צילום בשחור-לבן, שימוש בסטדיקאם (Steadicam) יציב לצד תנועות מצלמה מחושבות ועדינות. המצלמה בסרט נרגשת מהטבע ומהחיות, ואף חושפת את סקרנותן כלפי סביבתן. הסרט נפתח בצילום של גונדה כשהיא יולדת, ומציג את ולדיה הקטנטנים, המתוקים. לאורך דקות ארוכות המצלמה מתמקדת בהתרחשות המפעימה של כתריסר חזרזירים יונקים חלב מאימם. לצילומים יש תוקף תיעודי, שמאפשר לצופה פרשנות

⁵ Marian Stamp Dawkins, "Farm Animal Welfare: Beyond 'Natural' Behavior," *Science* 379, no. 6630 (2023): 326–328

שלהם כמשקפים אירוע ש"היה באמת" בעולם; אך האסתטיקה המשוּיפת, הדימויים הרכים של הטבע והחי, מבקשים התרשמות רחבה יותר מאשר האירוע עצמו – השתאות מיצר החיים החזק בטבע ומהקשר הנרקם בין האם לצאצאיה.

אך כל היופי הזה הוא רק מסלול המראה סגנוני. קוסקובסקי, בתחכום יצירתי רב, בונה ייצוג רומנטי של הטבע החופשי בחווה, כדי להנחית אותו לקרקע המציאות הקשוחה בסופו. גם בגונדה כמו ב-Cow המציאות הבעייתית של חיות המשק מגיחה לפרקים בשולי הפריים. על אף המעקב אחרי החזירים, התרנגולים והפרות כברואי טבע חופשיים ושווים, והניסיון להתבונן בהם באופן החושף שונות, זהות ורגש, הגדרות והמחיצות שהקימו בני האדם נמצאות תמיד ברקע. כאשר החיות מתרוצצות, הן מגיעות לקצה החווה ושם הן נתקלות בגדר תיל.

ב-Cow, שבו עובדי החווה מופיעים בתפקיד משני, המצלמה מזמינה את הצופים להתבונן בפרות באופן חשוף ומטריד מתוך הרפת, כאשר בני האדם נוכחים אך ורק כדמויות רקע. לעומת זאת בגונדה, גופם הפיזי של בני האדם נותר כמעט לגמרי בחוץ, והם מיוצגים באמצעות ה"הפרעות" הטכנולוגיות שלהם במרחב. גדרות, ארגזים, מכונות, טרקטורים – כל אלה מופיעים כזמזום רחוק, כאיום מטריד שמצפה לגונדה בסוף הסרט. שוטים מוקפדים ממחישים פליאה מעולם שכמעט כולו חייתי, למעט נוכחות טכנולוגית אנושית בקצוות הפריים. בהתאמה לכך, על אף העובדה ששני הסרטים נפתחים בהמלטה, מעמד הלידה וההנקה בהם מתפקד בשתי צורות שונות. בגונדה, מה שנדמה כמו חזירה מנמנמת בשלווה בפתח דיר בשעת צהריים, מתגלה כרגע היווצרות חיים חדשים. בניגוד מוחלט לאופן שהורגלנו לחשוב על לידה אנושית במציאות ובייצוגה הקולנועי, החזירה נראית אדישה בשעת ההמלטה, ללא סבל או קולות נלווים. כפי שנכתב לעיל, אותה אסתטיקה של הטבע, שלא מכבידה עלינו עם צדדיו האפלים והכואבים, חוגגת את יצירת החיים ואת הקשר האינסטינקטיבי כל כך בין גונדה לצאצאיה. הקשר הטבעי הזה נפגע על ידי בני אנוש ומקבל תפנית מטלטלת רק בסיום הסרט. ב-Cow, לא הרבה אחרי שהצופים מתוודעים אליה, הפרה לומה ממליטה עגלה קטנה. הלידה הזו קורית בחלק מלוכלך וחשוף ברפת, תחת פיקוח של עובדי החווה. לומה מלקקת ומנסה לגונן על העגלה שזה עתה נולדה. אבל העגלה הזו נלקחת ממנה זמן לא רב לאחר מכן. בזעקות של כאב לומה קוראת לעגלה הצעירה שלה, מחפשת אותה לשווא. Cow נפתח באסון.

כדי להבין ולפרש את התגובה של לומה, מעניין להשתמש דווקא בתאוריות שנכתבו על אודות אסונות של בני אדם – תאוריות של טראומה. לפי קאתי קארות', חוקרת ייצוגים של טראומה בתרבות, את השבר הטראומטי קשה עד בלתי אפשרי לבטא באמצעות השפה:

“it is [the trauma] always a story of a wound that cries out [...] [it] cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language”.⁷

הן כתיבתה של קארות' והן תאוריות של טראומה באופן כללי מתייחסות לסובייקט אנושי, ולא ל“אובייקט” החייתי. השימוש בכתיבה זו על מנת להבין את תגובתה של לומה מערער שוב את דיכוטומיית אדם–חיה.

בהמשך הסרט, לומה ממשיכה לצעוק ולגעות בכל עת כשהיא מזהה סכנה דומה מתקרבת. גם כאשר לא מדובר בעגל שלה, היא נעשית מגוננת, תוקפנית ורועשת. לומה מדגימה מנגנון נוסף שנחקר בתחום הטראומה, והוא ה־acting out, החזרה על האירוע הטראומטי: האופי של האירוע הטראומטי הוא החזרה שלו, העובדה שהוא לא מקובע ברגע אחד בזמן אלא חוזר ונשנה. כך, לומה חווה שוב ושוב את האירוע גם כאשר לא מדובר בעגל שלה, ומביעה את השבר והכאב של הטראומה שלה. לקראת סוף הסרט, האירוע באמת משתחזר כאשר לומה יולדת עגל שחור שנלקח ממנה גם הוא, כמעט מיד אחרי שנולד. הגוף של לומה קורס, ואולי לא רק הגוף. כשלומה נוצלה עד תום ולא יכולה עוד לשרת את בני האדם כמשאב, הרפתנים מובילים אותה לעבר המקום שבו תיהרג. בהשאלה מלאקאן, אם השפה היא המייצגת של הסדר הסימבולי, אזי החוויה והתודעה של בעלי החיים – ולומה בתוכם – מתקיימות תחת הסדר הממשי.⁸ וכאן מתגלה קושי: אם הטראומה, לפי קארות', היא שבר במנגנון השפתי, כיצד בכלל ניתן לדבר על טראומה אצל לומה, שאין לה את השפה האנושית?

התשובה עוברת קודם כול דרך הצורה. הסרט מציב את לומה במרכז הפריים, באקסטרים קלוזאפ, ומזמין את הצופים להתבונן מתוך תודעתה. מתוך נקודת המבט הזו אנו נחשפים לשורה של הליכים אלימים וחודרניים שנעשים בגופה – הצמדת מספר לאוזנה, צריבת ניצת הקרניים בבברזל מלובן, הטלת מום, חדירה לגופה בבדיקות וטרינריות, הרבעתה וחליבתה במחלבה מכנית אחרי שילדה והצאצא שלה נלקח. רגע מכמיר

Cathy Caruth, “Introduction: The Wound and the Voice,” in *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), p. 4

⁸ המונחים “הסדר הסימבולי” ו“הסדר הממשי” לקוחים מהפסיכואנליזה הלאקאניאנית. אני נעזרת בהם כאן בעיקר כציר המבחין בין השפה לבין מה שמחוצה לה. הסדר הסימבולי הוא סדר הלשון, הסמליות והמשמעות – המערכת שבתוכה דברים מקבלים שם ומוכן; הסדר הממשי הוא מה שחומק מן ההסמלה ומתקיים מחוץ לשפה, או קודם לה. איני מבקשת לקרוא את הסרטים קריאה לאקאניאנית מלאה, אלא לאמץ את ההבחנה הזו כדי לחשוב את היחס בין האנושי-שפתי לבין החייתי (צ'ארלס פ' אלטמן, “פסיכואנליזה וקולנוע: השיח הדמיוני”, תרגום אורית פרידלנד, בתוך *חוויות הצפייה הקולנועית*, עורכים: סנדרה מאירי ובני בן-דוד [תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2021], עמ' 552).

לב במיוחד הוא חוסר האונים של העגלה הרכה מול אילוצה לינוק מפטמת גומי המחוברת למיכל לא מקובע. תנועת המיכל מצד לצד מקשה על היניקה. פעולה כה טבעית לכאורה, עוברת לצופים כעצובה וקרה, לעומת הרוך האימהי העוטף המתאפשר במציאות של **גונדה**.

ככל שאנו צופים בכך כביכול מתוך תודעה של פרה, כך פוחתת היכולת שלנו למקם אותה בשולי המבט: הפרה מפסיקה להיות אובייקט והופכת לסובייקט מרגיש. אומנם, ניתן לטעון כי אנו כצופים לא באמת מאמצים את נקודת המבט החייתית אלא משליכים עולם רגש אנושי על לומה. כך או כך, מנגנוני האמפתיה וההזדהות של הצופים מופעלים ומונעים את האפשרות להכחיש את הזוועות הנגלות לעיניהם ב*Cow*.

לעומת קארות', שאצלה הטראומה מבטאת שבר בשפה, הגעייה של לומה אינה מבטאת שבר כזה – משום שחוייתה מעולם לא הייתה יכולה להיות חלק מהסדר השפתי-אנושי, שמניח אותה כמשאב ולא כסובייקט. אין כאן שפה שנשברת. הגעייה היא קריאה, עדות, מתוך "הממשי" עצמו; ובדיוק משום שהיא קודמת לשפה, היא ברורה לנו יותר מכל מילה, ומצביעה על מה שאיננו מסוגלים להגדיר בשפה אבל מכירים בצורה הכי ראשונית. יש בכך הודאה במרחב חוויה משותף, ובתוכו, הקו המפריד בין אדם לחיה מאבד את אחיזתו.

לא רק לומה חווה את אותו רגע טראומטי: אם ב*Cow* מוצגת מציאות יומסיומית של סבל, שבה הפרה לומה נחדרת, נתקפת, נהרגת, ב**גונדה** העולם הקסום שקוסקובסקי ברא נגדע על ידו באחת. בסיומו המפתיע של הסרט, מגיעה משאית שהיא סוכן וייצוג ממוכן של העולם האנושי, ואוספת את חזרזיריה של גונדה, ככל הנראה לקראת עתיד של פיטום ושחיטה. כמו לומה, גם גונדה מציגה אותה התנהגות מוכרת – החזירה ההמומה מסתובבת דקות ארוכות, צועדת לכל עבר, צועקת בחוסר אונים, קוראת פעם אחר פעם לגוריה שנעלמו, ללא מענה. העולם המופלא שקוסקובסקי חושף בפנינו הופך באחת לחיזיון בלהות.

גונדה ו*Cow* מציגים שתי מציאויות חיים שונות, באמצעות בחירות סגנוניות שונות. *Cow* מציג את מציאות חייה של פרה ספציפית, לומה, שגם מהווה ייצוג גנרי של כלל הפרות – כפי שמבטא שמו של הסרט, *Cow*. למרות שמה הפרטי, ומספרה האישי המבחין אותה לכאורה משאר הבקר ברפת, חייה של לומה הם נטולי ערך ברפת התעשייתית. במציאות הזו, הנתפסת במצלמת יד ובצילום מחוספס שכמו "משתתף" בחיי הרפת, עוברת החיה אירוע טראומטי אחר אירוע טראומטי, עד קריסתה ומותה. **גונדה** מציג גם הוא את מציאות חייה של חיות המשק, ובמרכזן את גונדה החזירה וגוריה, אך עם מצלמה בוטחת ובאסתטיקה שמדגישה את יופיו של הטבע ואת הקסם והסקרנות שבעולמן של החיות. שני הסרטים, שמציבים את בני האדם מחוץ לפריים או

בשוליו, נחתמים בהיפוך חזרה של יחסי הכוחות והנכחה של מציאות שבה רק בני האדם מחליטים מי יחיה ומי ימות, וכיצד.

האפקט התיעודי

עד כאן עמדתי על מה ששני הסרטים עושים: כיצד הם מהפכים את ההיררכיה התרבותית המקובלת ביחסי אדם-חיה, וכיצד זעקותיהן של לומה וגונדה נקראות כעדות "מן הממשי". נותרת השאלה מדוע יש לעדות הזו כוח מחייב כל כך? מה מעניק לדימויים האלה את תוקפם האפקטיבי? לטענתי, המעמד התיעודי שלהם הוא המכונן חוויית צפייה אמפתית ומתוכה גם מחויבות מוסרית.

בקולנוע דוקומנטרי, מגולם תמיד מתח בין המציאות ההיסטורית לבין הפרשנות האמנותית שלה. בעקבות הגדרתו המפורסמת של הבמאי והתאורטיקן ג'ון גריסון לקולנוע הדוקומנטרי – "טיפול יצירתי במציאות הממשית" – ביל ניקולס כותב: "טיפול יצירתי" מלמד על חופש הפעולה של הקולנוע העלילתי, בעוד 'מציאות ממשית' מרמזת על האחריות שמוטלת על כתפיה של העיתונאית או ההיסטוריונית".⁹

מתח זה בין המציאות לפירוש היצירתי שלה בא לידי ביטוי גם ביחס לאנשים המצולמים בסרטים דוקומנטריים. לסוגיה זו מתייחס ביל ניקולס כשהוא מכנה אותם "Social Actors" – "שחקנים חברתיים" – כלומר, אנשים שלקוחים מהעולם המוכר לנו, אך הופכים לשחקנים או פרפורמרים מול המצלמה.¹⁰ ניקולס מרחיב על כך: "בסרטים תיעודיים אנו מצפים משחקנים חברתיים להציג את עצמם באופן הזה ולא לגלם תפקיד של דמות שהגה יוצר הסרט, אפילו אם לעצם פעולת הצילום יש השפעה ברורה על האופן שבו הם מציגים את עצמם".¹¹ כלומר, בסרטים תיעודיים שאמורים "להילקח מהמציאות", עולה שאלה קריטית שנוגעת לאותנטיות – כאשר אדם מופיע בסרט בתור עצמו, האם הוא מתנהג כפי שהיה מתנהג אילו לא הייתה מולו מצלמה? כיצד אני, כצופה, חווה את הופעת ה"שחקן החברתי" בסרט התיעודי – כהתנהגות טבעית או כהעמדת פנים?

המתח בין המציאות לבין הפירוש היצירתי שלה מקבל מובן חדש בסרטים *Cow* וגונדה. לעומת בני אדם, אשר להם אנו מייחסים מודעות למצלמה ולמשמעותה ויכולת "לזייף", לשחק ולהעמיד פנים, לבעלי חיים לא נוכל לייחס את כל אלה. בעלי החיים לא מתקיימים בסדר השפתי שבתוכו המצלמה היא מושג בעל משמעות,

⁹ ביל ניקולס, "כיצד להגדיר קולנוע תיעודי?", בתוך *אמת או חובה: מבחר מאמרים על קולנוע תיעודי*, עורכים: אוהד לנדסמן ולליב מלמד (תל אביב: עם עובד, 2021), עמ' 41.

¹⁰ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 3rd ed. (Bloomington: Indiana University Press, 2017), p. 6.

¹¹ ניקולס, "כיצד להגדיר קולנוע תיעודי?", עמ' 44.

שמפעיל אותנו ומשפיע על התנהגותנו. הדבר מתבטא בסצנות מ-Cow שבהן לומה דווקא שמה לב למצלמה – אבל מתייחסת אליה כאובייקט נוסף בחלל, כהפרעה פיזית, ולא נוהגת בה בזהירות האנושית המקובלת כלפי מצלמה. היא מלקקת ובוועטת בה, חוקרת את הממד החומרי שלה.

על כן, לא נוכל להבין את הפרה ככזו שמופיעה עבור המצלמה. הפרה, החזירה והתרנגולת הן כבר לא social actors, כפי שהגדיר ניקולס. הפרה היא מושא תיעוד שלא מודעת להיותה מתועדת – גם אם היא מבחינה בנוכחות הפיזית הזרה של המצלמה. ביחס לשני הסרטים, לא מתעוררת בנו שאלת האותנטיות כפי שהיא עולה בסרטים דוקומנטריים אחרים. גם אם קוסקובסקי וארנולד בוחרים לבצע אי אילו פעולות מניפולטיביות בסרטיהם – צילום בשחור-לבן, שוטים מועמדים, בחירות בעריכה ובעריכת הסאונד – כאשר אנו צופים בתרנגולת מחוסרת הגפה מקפצת, בוחנת את הגדר, הולכת בחורשה, אנחנו לא מפקפקים באותנטיות שלה. אנחנו נשלחים ישר אל הממשי.

בהצגתם את הדימויים החייתיים, הסרטים Cow וגונדה מכוננים חוויית צפייה אחרת שבה התיעודי מקבל תוקף מוגבר. שאלת האותנטיות, המלווה את הצופה בסרטים תיעודיים על בני אדם, מאבדת כאן את אחיזתה: החיה אינה "משחקת" מול המצלמה, ועל כן אין להם דרך להכחיש את המציאות שנגלית לפנייהם – על הקסם שבה, ועל האלימות הבלתי נסבלת שבה. הפרה והחזירה קוראות לצופה מתוך הממשי ומעידות בזעקותיהן על שבר טראומטי. העדות הזו, שעוברת בצורה כזו או אחרת בשני הסרטים, הופכת גם אותנו הצופים לשותפים ולעדים. הסרטים אינם מנסחים טיעון ולא מבקשים מאיתנו מפורשות להכריע בשאלה מוסרית; הם מציבים אותנו, ולו לרגע, כעוד פרה וחזירה, כבעליחיים בסדר חברתי שמוכתב על ידי בני אדם. לפיכך, גם המהלך האנליטי של מאמר זה מוכתב במודע על ידי הסדר הזה בבחירה תאורטית המסוננת דרך פריזמה אנושית. מורכבותו משקפת, בסופו של דבר, את מורכבותה של חוויית הצפייה עצמה: באמצעים תאורטיים, תרבותיים ואנושיים לחלוטין, ניתחתי אותם כסרטים שמנכיחים את הממשי ומסיטים הצידה את התרבותי והחברתי. אנו כבר לא נדרשים למושגים אנושיים כמו "טבעונות", שאבי כל כך רצה להגדיר בתחילת צפייתנו המשותפת. זוהי גם נקודת ההתלכדות של שני הסרטים, שיצאו מנקודות מוצא הפוכות – אסון מול פליאה, צילום מחוספס מול אסתטיקה מלוטשת.

הקושי האנליטי שעולה במאמר ממחיש שאיננו מסוגלים, כבני אדם, לצפות בהם בלי הפילטרים האנושיים שלנו; אנו כופים על החיות את הפרשנות האנושית שלנו, אם נרצה בכך ואם לא. אף על פי כן, מה שהסרטים

הללו מעמידים מולנו נופל אל מחוץ לשפה. השפה האנושית אינה מסוגלת להעיד על המתרחש בהם – רק הדימוי התיעודי.