

מבט מאלף: אתיקה ואמת בז'אנר סרטי הטבע

מאת: טל מיכאל

"ליוצר הקולנועי אין מילון, אלא אפשרות אינסופית: הוא אינו נוטל את סימניו (סימנים חזותיים) מהתיק, מתיבת המשמר, מהמטען; אלא מהכאוס, מהמקום שבו אין אלא אפשרות או צל של תקשורת מכנית או חלומית".

[פייר פאולו פזוליני, "קולנוע של שירה"¹]

העיסוק בשאלה "איך דימויים מייצרים אמת קולנועית?" הופך משמעותי במיוחד בז'אנר סרטי הטבע המתעד את עולם החי, כחלק משאלת האמת בקולנוע התיעודי. במניפסט שלו, פייר פאולו פזוליני בחן את הקולנוע כמדיום בעל שפה מיוחדת, כיוון שחומרי הגלם שלו הם המציאות עצמה, ולא המילים המסמנות עולם. על אף שהקולנוע אינו אובייקטיבי וכל בחירה בפריים היא אידאולוגית, הרי שעל פי פזוליני, שלנגד עינינו עמדו סרטי "הגל החדש" והקולנוע האינטלקטואלי האירופי, השימוש ב"פיסות אמיתיות" הנטועות במציאות הפיזית, הוא הקשר החי בין הצופים לאמת שבבסיס השירה הקולנועית.

סרט הטבע, שבו לביאה טורפת זברה תחת השמש, מציג דימוי קולנועי הלוכד חיים, בעל כוח קיומי. אומנם, כדי לתעד את חייית הבר נבחרה זווית צילום, תנועת מצלמה, עריכה מקבילה וקריינות, אבל כשאנו צופים בסצינה, אנו עשויים לחוות תחושה פואטית ייחודית. אין הכוונה לידיעה אובייקטיבית "כך זה בדיוק קרה", אלא לתחושה כי אכן כך נחוותה המציאות דרך המבט האנושי של היוצרים.

על פי רולאן בארת', ככל שדימוי הליביאה הטורפת נתפס כטבעי ואופן ייצורו "שקוף" לנו וכאורה לא מתערב, כך גדל כוחו האידאולוגי של המדיום להסוות את תנאי ייצורו ואת המבט האנתרופוצנטרי שבורא את הסיפור, מה שמרחיק את האפשרות למצוא את עקבותיה של "אמת" כזאת. סרט הטבע המציג את המתרחש בסוואנה אינו הטבע עצמו, כי אם אסופת מיתוסים על מגדר, קולוניאליזם, היררכיה ועוד, כשכל פריים תמיד טעון באידאולוגיה שנחבאת בתוך הדימוי.

על פי בארת', אולי רק ה-punctum, פרט קטן ששובר את המנגנון התרבותי הרגיל, מעין פציעה רגשית, עשוי לגרום לנו לחוש לרגע נוכחות ממשית, עקבה שמחוץ למערך ההבניות והמניפולציות, אם בכלל.²

ביל ניקולס וגרג מיטמן פרקטיים יותר ופיוטיים פחות: מיטמן צופה בסרטי הטבע האמריקאיים של דיסני כשילוב ברור של בידור ואידאולוגיה, המשך ישיר של מופעי החיות בקרקס.³ ניקולס מתייחס למרחב הדוקומנטרי על סוגיותיו כטוען טענה פרשנית על העולם ההיסטורי, כך שלא ניתן לדבר על אמת מחוץ למניפולציה הקולנועית המארגנת ומפרשת את העולם המתועד, ולכן יש לשאול האם המניפולציה משרתת הבנה של המציאות, או מוחקת אותה לטובת העולם הרגשי בלבד.⁴

אלא שהקהל הנאמן של הז'אנר חש שדווקא בסרטי הטבע ישנם רגעים מסוימים המאפשרים חיבור ממש לטבע החי, באופן שהוא יחיד ומיוחד למדיום הקולנועי. ההיתכנות של חוויה זו להתרחש בז'אנר זה גדולה, בשל ההתמקדות בבעלי החיים: אף שחיות אינן חפות מהבניה תרבותית מרגע כניסתן לפריים, הן אינן

¹ פ"פ פזוליני, קולנוע של שירה [1965], מבחר מאמרים (רסלינג 2009), עמ' 25.

² Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil, 1957).

³ Gregg Mitman, *Reel Nature, America's Romance with Wildlife on Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1999).

⁴ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2nd ed. (Indiana University Press, 2010), pp. 80–81. על פי ניקולס, בנוסף לנקודת המבט המובחנת של הסרט הדוקומנטרי, הרי שגם ההיגיון המארגן שלו תומך ב-"underlying argument", כלומר הוא פועל כצורת ייצוג הטוענת טענה על המציאות המתועדת.

"מבצעות" את עצמן עבור המצלמה כפי שעושים בני אדם. גופן, תנועתן ומבטן מוסיפים לייצר עודפות חומרית ייחודית להן החומקת, ולו באופן חלקי, משליטה נרטיבית מלאה. היתכנות חומרית זו היא בעלת פוטנציאל להשפיע על התיעוד, לאתגר את אמצעי ייצור הסרט, ולאפשר תחושה שהמציאות "פורצת" דרך המבע הקולנועי.

בזמן כתיבת שורות אלה, נערכות חגיגות יום ההולדת ה-100 לסר דייוויד אטנבורו. האירועים לכבודו וסיקורם הנרחב היו מעין טקס הוקרה לדמות ציבורית שעוצבה לאורך השנים כסמכות תרבותית ומדעית, וחגיגות ה-BBC לכבודו באלברט הול מסגרו את אטנבורו כמצפון האקולוגי שלנו, קול הטבע המזהיר אותנו מפני קריסת מערכות אקולוגיות.⁵

החגיגות הרימו על נס ז'אנר שלם שאטנבורו עיצב בדמותו: סרטי טבע אפיים הכוללים מוזיקה סימפונית המלווה את מסתרי הטבע כספקטקל ויזואלי, הקפדה על אמצעי מבע קולנועי משוכללים ה"חודרים" לטבע, אך מטשטשים עד שקיפות את אופן הפקתם, קריינות סמכותית אך רכה, דרמטיזציה של בעלי חיים הכוללת כינויים בתכונות ובשמות אנושיים, וסיפורה של המערכת האקולוגית כנרטיב רגשי. אף שהפרויקטים המאוחרים של אטנבורו שמים דגש על אקולוגיה ואקטיביזם אקלימי, הרי שיצירותיו הראשונות כחוקר טבע וכאיש טלוויזיה, נולדו בעידן אחר לחלוטין, שבו סרטי טבע במערב אירופה וארצות הברית הסתירו מניפולציות ושחזורים וביימו חיות – עידן שזכור בעיקר בשל השערורייה שמאחורי הסרט *White Wilderness* של גיימס אלגר (1958).

למינגים מתאבדים ב-*White Wilderness*

מלחמת העולם השנייה הביאה להתפתחות מואצת בתחום הצילום והסאונד ולאחריה, החלו בחברת דיסני להפיק סרטי טבע מגוונים. סרטים אלה תמיד היו קשים לעשייה: המצלמות והמיקרופונים היו מסורבלים להסוואה, מזג האוויר היתל בהפקה ובצילום הצילום, וחיות בר לא שיתפו פעולה עם היוצרים. כתוצאה מכך, התגבשו בדיסני טכניקות וקונבנציות המשלבות עריכה דרמטית וקריינות פסקנית, שנועדו, בין היתר, להעצים את החומרים המצולמים, לקרב ולהנגיש אותם לצופים. סרטי הטבע של גיימס אלגר היו אז למותג בתחום. אלגר (1912–1998), אחת הדמויות הבולטות באולפני דיסני, היה הבמאי הראשון של סדרת סרטי *True-Life Adventures*, ובשנת 1958 הוא ביים את הסרט *White Wilderness*, שתיעד את חיות הבר בצפון אמריקה, וזכה בשנה שלאחר מכן בפסלון האוסקר לסרט התיעודי.

בין דובים לאיילים ולזאבים, הסרט עקב אחרי נדידת הלמינגים, מכרסמים קטנים שסביבם צמחה אגדה, שלפיה הם מבצעים התאבדות המונית כאשר ישנה התפוצצות אוכלוסין בקרבם. ואכן, סצנה בלתי נשכחת מתוכו הציגה המוני למינגים רצים לצוקי האוקיינוס הארקטי כאחוזי דיבוק. את הסצנה ליוותה קריינות המכריזה:

"It is said of this tiny animal that it commits mass suicide by rushing into the sea in droves. The story is one of the persistent tales of the Arctic, and as often happens in Man's nature lore. It is a story **both true and false**, as we shall see in a moment".⁶

⁵ גם עולם המדע הצטרף לציון האירוע, ומוזיאון הטבע בלונדון הכריז על סוג ומין חדש של צרעה טפילית הנקרא על שמו: *Attenboroughneculus tau*

⁶ *White Wilderness* (1958) לצפייה: [הלמינגים המתאבדים](#)

הלמינגים צולמו כשהם מגיעים לקצה המסולע, ואז חלקם נופל, נחבט ומתגלגל בדרך. מי שהגיע בשלום לשפת הצוק, צנח לים. אלה ששרדו את הנפילה התחילו לשחות לעבר האופק.

מיד אחר כך נראה שוט שקיעה פתוח של הים הזרוע בגופות הלמינגים, והקריין הסביר שאומנם לא נוכל להבין את מסתרי הטבע, אך לא מדובר בהכרח ביצר התאבדות המוני, מכיוון שהלמינגים טעו: הם סברו שהים הארקטי הוא אגם, ושחו כדי להגיע לעברו השני, שם קיוו לקבוע טריטוריה חדשה, אלא שלרוע מזלם טבעו ומתו. למרות קביעה זו, שלא ברור על מה היא מבוססת, הרי שעם החשיפה העצומה שהסרט זכה לה, אולפני דיסני דווקא הנציחו את מיתוס ההתאבדות של הלמינגים כ"אמת אובייקטיבית". סרטי ה-*True-Life Adventure* של דיסני היו המשך בידורי ומשוכלל של ז'אנר צילומי הטבע מסוף המאה ה-19 שאפיינו את המשלחות הקולוניאליות, ונקשרו לגבר הלבן שמגלה ומסביר את הטבע הפראי. דיסני הציגה "טבע נקי, לכל המשפחה" הבנוי כפנטזיה אסתטית קלה לעיכול, ובמסגרת זו סצנת מותם של הלמינגים אינה מכילה את גיסיתם בייסורים.

בשנת 1982 תוכנית התחקירים "The Fifth Estate" של CBC שידרה כתבת תחקיר תחת השם *Cruel Camera*. התוכנית חשפה כי סצנת הלמינגים צולמה בכלל באזור של נהר ללא מוצא לים ולא באוקיינוס הקרח הצפוני, כפי שמשמע מהסרט. מומחה למכרסמים כפר בהתנהגות של התאבדות כמאפיינת את הזן של הלמינג המוצג בסרט, ובהמשך דווח כי הלמינגים הובאו לאתר הצילום ממקומות אחרים. עריכת "סצנת ההתאבדות" שילבה שוטים סגורים של למינגים בשוטים פתוחים של הים, וכך, יחד עם הקריינות ברקע נוצר מצג שווא, שלפיו כמה עשרות למינגים שהונחו על משטחים מסתובבים הם למעשה, אלפי בעלי חיים בדרכם להתאבדות המונית. ב"שלב ההתאבדות", כך עלה מתוכנית התחקיר, צוות הצילום גירש את הלמינגים מהצוק אל מי הנהר, שם מתו בטביעה. במשך שלוש שנים אנשי צוות דיסני צילמו וערכו את החומרים, ולא ידוע האם וולט דיסני היה מודע לפעילותם של אלגר ושל של ג"ר סיימון, הצלם הראשי. זה לא היה תיעוד או שחזור של התנהגות אמיתית של בעלי חיים, והתוצאה הייתה המצאה גמורה ואכזרית.

אופרת הסבון הבריטיות של הטבע

אטנבורו ומחלקת הטבע של ה-BBC, שפעלו באותן שנים, "קיבלו בירושה" חלקים מהמודוס האקספוזיטורי הבידורי של סרטי דיסני ויצרו סדרות טבע מצליחות כמו Zoo Quest. עם זאת, הם הקפידו גם להראות כי הם "תיקנו" את כשלי האתיקה, ניפו את הבדיון, והשתדלו להימנע מניצול של בעלי החיים בפרויקטים שלהם, על פי רוח התקופה.

בשנת 1972 אטנבורו עזב את תפקידו הניהולי ב-BBC2, והחל ליצור עם שותפיו סרטי טבע שהתמקדו בעיקר בהתנהגות בעלי החיים, דרך הפריזמה האקולוגית-מדעית. *Life On Earth* שלהם היה פרויקט שאפתני שכלל עשרות מדענים שסיפקו את התשתית המחקרית, ותקציב רב הוזרם לצוותים שפיתחו שיטות תיעוד של הטבע דרך טכניקות צילום, בניית סטים חדשניים ועריכה ששמה במרכזה את בעל החיים. המצלמה נכנסה לקן, ירדה אל מתחת למים והייתה לחלק מהלהקה, אך בדומה לסרטי דיסני, אצל אטנבורו המספר הוא עדיין "בעל הבית" הממסגר את בעלי החיים באמצעות שמות אנושיים, דרך קטגוריות רגשיות המאפשרות הזדהות דרמטית, כמו "האמא המותשת" או "הגיבור הטרגי".

חוקר הקולנוע דרק בוזא כינה סרטים וסדרות מסוג זה "blue-chip wildlife documentaries": הפקות ענק מלוטשות וקלות לעיכול המיועדות לקהל בינלאומי רחב.⁷ עולם הטבע מצולם ומתווך כזירה כמעט פנטסטית שיש לנהוג בה בכבוד ובאחריות, תחת חוקי אתיקה ברורים, כאשר הצפייה מקרבת את הצופים לטבע, אך משאירה אותם במרחב בטוח ממנו. גם אם נעשות מניפולציות, כפי שהודה בכך אטנבורו עצמו לא פעם, הרי שהן אינן פוגעות באופן לא ראוי בחי.⁸

שימת הדגש על יחסי האמון בין הצופים ליוצרי הז'אנר בכל הנוגע ל"אמת המצולמת", לאור כשלים, תאונות ותלונות של צופים וארגוני זכויות בעלי חיים וקיימות, הפך בעידן אטנבורו ו-NGS (ערוץ נשיונל ג'יאוגרפיק) לחלק בלתי נפרד מאמצעי המבע: הסרטים והסדרות החלו לכלול גם קטעי making of, המדגישים את אמיתות הרגע המצולם, ובתחילת שנות ה-90 נוסח ב-BBC וב-NGS קוד אתי לצילום טבע, שממשיך להתעדכן מאז.⁹

פרשת "הלמינגים המתאבדים" גרמה, אומנם, לסרטי הטבע המערביים לקחת אחריות מוסרית וערכית על הטבע המצולם, אך לצד זה קיבעה גם קונבנציות קולנועיות שמטרתן לייצר ספקטקל ויזואלי ורגשי ספוג בהומניזם ואנתרופוצנטריות. בסרטים אלה הטבע מתקרב לאדם בתכונותיו, והאדם הוא היצור היחיד המתבונן, מייצר ידע, מפרש, קובע ומסביר. צפייה ביקורתית בסרטי הז'אנר המוקדמים הללו היום, גם מבלי להתייחס לשאלת הפגיעה בבעלי החיים, חוסה תחת ההבנה כי אין "תצפית ניטרלית": כשאנו מתקרבים, עוקבים, נוגעים, משאירים טביעת ריח או קול שלנו ושל המצלמה, אנו חלק מעולם החי, ויוצרי הסרטים הם סוכנים פעילים שנוכחותם מעצבת ומשנה את העולם המצולם.

כל זה מעלה תהיות בשאלת יחסנו למציאות התיאורית המתוארת לנו: מיהו המדבר בשם הטבע? היכן הסרט משאיר לנו רמזים שמהם נבין כי הוא מייצר גרסה קולנועית של הטבע? והאם תחת קונבנציות אלה, השירה הקולנועית של פזוליני, שארית המציאות הבלתי ניתנת למחיקה או הפונקטום של בארתי יכולים עדיין להתרחש? טענה מרכזית מצד פעילי האקלים ויוצרי האקוסיסטמה היא שכאשר התשובות לכך לא ידועות או שליליות, הרי שיש לכך גם מחיר פוליטי וסביבתי: "סרטי אטנבורו" אומנם מאפשרים לנו לגלות את הטבע ולהתפעל ממנו, אבל רוב הזמן הם גורמים לנו להרגיש שהוא עדיין "בסדר". האסתטיקה המהממת והנרטיב האנתרופומורפי מייצרים ספקטקל סגור שמרגיע חרדה אקלימית, מייתר נושאים חשובים כמו הציד, משכיח את חיסול אזורי המחיה של בעלי החיים ומרחיק אפשרות לפעולה סביבתית. גם אם מידע על אודות קיימות ומשבר אקלים מובא על ידי הקריינים, המנחים או החוקרים, הרי שהוא מתמסס ברמה החווייתית והחושית.

בשנת 2017, עם הצלחת הסדרה "עולם מופלא 2" שנוצרה כשבבסיסה אוריינטציה סביבתית אקולוגית ברורה, התבטא בחריפות המפיק מרטין יוזגיימס (Hughes-Games): "התוכניות האלה הן בידור טהור שעשוי באופן מבריק, אך בסופו של דבר הן גם תורמות באופן משמעותי להכחדת חיות הבר בקנה מידה עולמי, הכחדה שאנו עצמנו מאפשרים את התרחשותה". לדבריו, הטענה, שלפיה הקהל שיתעניין בעולם הטבע בזכות סרטים אלה יוכל להיות מגויס גם למאמצי השימור של הטבע, היא חסרת בסיס.¹⁰ ב-1996 שודר ב-BBC [פרויקט Big Cat Diary](#), שהביא לתנועה במודל של דרק בוזא. הסדרה תיעדה, בין היתר, את יחסו של צוות הצילום בסוואנה באפריקה לחיות המצולמות ואת הדילמות האתיות שעלו

Derek Bousé, "Are Wildlife Films Really 'Nature Documentaries'?" *Critical Studies in Mass Communication* 15, no. 2 (1998): 116–140

⁸ An interview with David Attenborough | *Discover Magazine*, 2008

⁹ Guidance: Recording the Natural World

¹⁰ Robert Booth, "Planet Earth II 'a Disaster for World's Wildlife' Says Rival Nature Producer," *The Guardian*, January 1, 2017

בעבודת השטח. לחתולי הפרא נבנו ביוגרפיות ומערכות יחסים, וכך הועתק המוקד האתי מאשליית המצלמה האובייקטיבית או הקריין הכוליידע, ליחסים בין הצוות היוצר את "אופרת הסבון של הטבע" לבין בעלי החיים והמערכת האקולוגית המצולמת.

הסדק באשליית "שקיפות" היצירה של סרטי הטבע המשיך להיפער גם במילניום הנוכחי, כשחוקרי קולנוע קראו לבחינה ביקורתית של מנגנון ההתבוננות הניטרלית, לכאורה, בטבע¹¹, וכאשר הביקורת התאורטית חלחלה גם לסרטים עצמם: לצד סרטי הדגל של BBC, NGS, דיסני דיסקברי ואחרים, שיצרו פרויקטים קולנועיים וטלוויזיוניים אימרסיביים, הרי שבסרטים מרכזיים שנוצרו בעיקר בעשור וחצי האחרון, הוכנסה הרפלקסיה למפגש עם הטבע המצולם.

היחס לבעלי החיים כאל מכונות ביולוגיות הנבחנות באופן מדעיהתנהגותי על ידי מצלמה אובייקטיבית לכאורה ומספר יודע־כול התערער, והז'אנר התרחב למודוס משתתף יותר, פרפורמטיבי ופואטי המבקש ללכוד את אותה תחושה של אמת, דווקא עם כניסת המתעדים לעולם החי: כאשר "על השולחן" פרושה ההבנה כי עצם הנוכחות האנושית היא התערבות, יוצרי קולנוע החלו להתמקד יותר בתקשורת הסובייקטיבית עם חיות הבר, דרך התמה של השינוי שמתחולל באדם הפוגש את הטבע.

איך זה להיות תמנון?

מורתי התמנונית (2020) זוכה האוסקר מתאר מפגשים לאורך שנה של צלילות ביער האצות (kelp) בדרום אפריקה בין קרייג פוסטר, שגם הפיק את הסרט, לבין תמנונה חסרת שם. מעל שמונה שנים ארכה עשיית הסרט, ולאחר מותה של התמנונה, שתוחלת חייה כשנה, שולבו בו צילומי השלמה.

הסרט עוקב אחר מערכת היחסים שנוצרה בין פוסטר לתמנונה, מציג את השינוי שהוא עצמו עובר במחיצתה ומדגיש את היותה יצור תבוני בעל מודעות ואינטליגנציית על. הסרט היה לאירוע קולנועי, ולאחריו מחקרים בדבר האינטליגנציה ורמות החישה של התמנונים הגיעו לעמודי החדשות, וממשלת בריטניה הכריזה על הכללת התמנונאים בחוק לרווחת בעלי חיים בעלי תודעה תחושתית¹². בסרט, הידע המדעי שפוסטר אוסף מעל לפני הקרקע מוגבל, כפי שהוא מספר לנו, ולכן הידע שהוא מתווך לנו נוצר מתוך מערכת היחסים הנרקמת בינו לבין התמנונה. מהחוויה הרגשית והגופנית שהמפגש ביניהם מייצר, נרקמת עלילת הסרט שבו התמנונה נבנית כסובייקט אינטליגנטי, רגיש וסקרן המקבל מעמד של גורו או מורה רוחני, דמות המעצבת מחדש את זהותו של פוסטר עצמו.

ייצוג זה מערער, לכאורה, על ההיררכיה הקרטזיאנית שבין אדם לחיה¹³, ומקרבת את הסרט אל תפיסות פוסט־הומניסטיות, או לחלופין אל רעיונותיו של מרל־פונטי בדבר הגוף החווה והתודעה המגולמת בו.¹⁴ גם המצלמה נוכחת כחלק פעיל במפגש, והתמנונה אף "טועמת" אותה כאובייקט זר ובעל ממשות בלתי מוכרת במרחב האוקייני.

רגע זה שהמצלמה לוכדת הוא בעל תוקף של אמת קולנועית, שכן המצלמה כבר אינה "חלון שקוף" שאינו נוכח לכאורה, אלא גוף ממשי ונמען עבור התמנונה. זו ניגשת למנגנון התיעוד, מאשרת את קיומו החומרי בתוך המרחב שלה, ואפילו מגחיכה אותו כשהיא "מצלמת בחזרה" את המצלמה בעזרת אברי החישה

¹¹ Derek Bouse, *Wildlife films* (University of Pennsylvania Press, 2000)

¹² [Lobsters, octopus and crabs recognised as sentient beings - GOV.UK](https://www.gov.uk/government/news/lobsters-octopus-and-crabs-recognised-as-sentient-beings)

¹³ "אין הדבר מעיד רק שלבעלי החיים יש פחות תבונה מן האדם, אלא שאין להם תבונה כלל". רנה דקארט, "מאמר על המתודה (ירושלים: הוצאת מאגנס, 1979, תרגום: יוסף אור), חלק ה, עמ' 73.

¹⁴ "Le corps est notre moyen général d'avoir un monde [...] Tantôt il se borne aux gestes nécessaires à la conservation de la vie [...] tantôt [...] il manifeste à travers eux un noyau de signification nouveau" (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [Paris: Gallimard, 1945], p. 169)

הסופר־משוכללים שלה. המפגש הקולנועי בין התמנונה לאפרטוס מערער את ההיררכיה האנושית, ונוצרת בו תחושה חזקה של מפגש בין סובייקטים.

פוסטר "מבצע" מול הצופה את עצם עשיית הסרט. הוא מצולם כשהוא צולל ליער האצות ללא מכלי חמצן, עולה לפני המים כדי לנשום, וצולל שוב. זירת האוקיינוס בסרט היא מערכת עצבים חיה שפוסטר נטמע בה בהדרגה: נוכחותו משפיעה על החי הימי, ובעיקר על התנהגותה של התמנונה, שמצידה משנה אותו בחזרה. היא ממששת אותו בזרועותיה, והוא מתאר תהליך של הזדהות עמוקה עימה, ואף אומר: "I was in my mind thinking like an octopus". מערכת היחסים ביניהם מוצגת כהדדית ופרפורמטיבית: כשהיא מאבדת אחת מזרועותיה, נרמז על "כאב פנטום" שהוא עצמו חווה, ודרך הקרבה הגופנית, פוסטר לומד "להרגיש" את התמנונה, ולמצוא אותה כשהיא נעלמת. המפגש עמה הופך עבורו גם לתהליך של חיבור מחודש לעולם, וכן לבנו, שהופך גם הוא להיות "גוף בתוך עולם" ומתחיל לצלול עם פוסטר. עם זאת, זירת האוקיינוס ספוגה גם באידאולוגיה אנתרופוצנטרית: פוסטר אינו יכול לדעת באמת "איך זה להיות תמנון", בפרפרזה על כותרת ספרו של תומאס נייג'ל¹⁵ ולכן כל ניסיון לייחס לתמנונה תודעה או רגש נותר בגדר השלכה אנושית. נוסף על כך, מדובר בהפקת סטרימינג עתירת תקציב הנשענת על שנים של צילום, על מניפולציה רגשית מוקפדת ועל מבנה נרטיבי של גאולה אישית, כשהסרט מעצב את סיפורו של הגיבור כמשבר אמצע חיים שנפתר דרך המפגש עם הטבע. גם חומרי גלם שלא נכנסו לסרט שולבו בפרויקט *Blue Planet II* של ה-BBC, כחלק מתעשיית סרטי הטבע הקנוניים, האנתרופומורפיים ועתירי התקציב.

כך, אף שהסרט מבקש לערער על ההומניזם האנתרופוצנטרי, נראה כי הוא במידה רבה מחליף אותו בגרסה חדשה של הומניזם רוחני וסנטימנטלי, ויש לכך גם מחיר סביבתי פוליטי: הטבע מוצג כמקור לריפוי אישי ולהתחדשות נפשית, אך כמעט ללא הקשר פוליטי או חומרי. אין עיסוק ממשי בתעשיית הדיג, במשבר האקלים, בקולוניאליזם סביבתי בדרום אפריקה או בהרס האוקיינוסים. הסרט ממסגר את מות התמנונה כחלק ממעגל טבעי המוביל ללידתו המחודשת של פוסטר. האקולוגיה בסרט היא עניין אסתטי ורוחני, בעוד הזירה הפוליטית נדחקת לשוליים ומופיעה בעיקר בכותרות הסיום, המתייחסות למיזם הצוללנים לשימור האוקיינוסים שפוסטר הקים.

אחת הביקורות האתיות המרכזיות שניתן להפנות כלפי הסרט נוגעת לשאלת ההתערבות. אם לא מדובר עוד ב"מציאות טהורה", אלא במערכת יחסים מעוצבת ומתווכת בין פוסטר לתמנונה, מדוע הסרט ממשיך לאמץ לכאורה את המודוס התצפיתי, ברגעי התקיפה של הכריש? כשהכריש תוקף את התמנונה, פוסטר בוחר להמשיך לצלם מהצד. פוסטר כבר נגע בתמנונה, עקב אחריה באופן יום־יומי, הפך לנוכחות משמעותית בעולמה והשפיע על התנהגותה. במצב כזה, קשה לטעון לעמדת תצפית ניטרלית או בלתי מעורבת. הסרט מציג את ההתלבטות המוסרית שלו ואת ייסוריו סביב ההחלטה הזאת, אך דווקא כאן מתחדדת הסתירה הפנימית של הפרויקט כולו: אם הגבול בין "תיעוד טבע" לבין השתתפות פעילה כבר נפרץ מזמן והמצלמה היא חלק מהאירוע, היכן ממוקמת האחריות האתית, בעיקר כשתקיפה כזו חוזרת על עצמה פעם שנייה כחלק מסצנת מותה של התמנונה? והאם מניעת ההתערבות הייתה רק בשם עיקרון של "טבע אותנטי", או שמא המבנה הדרמטי של הסרט היה זקוק לטרגדיה הזאת, כדי להשלים את מהלך הגאולה הרגשית של פוסטר? במובן זה, רגע התקיפה אינו רק אירוע מתועד, אלא גם שיא קולנועי טעון, היוצר התנגשות בין אתיקה לצורכי הנרטיב.

¹⁵ "An organism has conscious mental states if and only if there is something that it is like to be that organism, something it is like for the organism [...] We may call this the subjective character of experience" (Thomas Nagel, "What Is It Like to Be a Bat?", *The Philosophical Review* 83, no. 4 (1974): 435–450, p. 436).

סרט נוסף בעל מאפיינים דומים שבמרכזו מערכת יחסים אדם-חיה, הוא **בילי ומולי: סיפור אהבה אחר** (2024), בבימויו של צ'ה גיימס, מנשיונל ג'יאוגרפיק. הסרט מתאר את מערכת היחסים בין בילי ואשתו סוזן, לבין לוטרה שמגיעה באפיסת כוחות לבית הזוג בשטלנד. לזוג אין ילדים, ותפקיד המספרת ניתן לסוזן, המעידה על היחס האבהי המתפתח של בילי ללוטרה, וכיצד הוא משפיע גם על הקשר בין הזוג: הם מתאמצים לא לביית את מולי כדי להבטיח את עתידה בטבע, אף שהיצר האבהי של בילי גורם לו לבנות לה בית קטן (ובו מצלמה) כדי שתוכל לנוח.

בשני הסרטים, דרך ההיכרות החושית עם החיה, הגיבורים האנושיים לומדים "להרגיש" את בעל החיים. סרטים אלה הם חלק משורה של סרטי טרנספורמציה אנושית שנוצרו בשנים האחרונות, שבהם הטבע הוא זירה של יחסים, שבה האדם לומד מחדש לחוות משמעות, שייכות ואינטימיות.¹⁶ האם סרטים אלה נחווים כפוסט-הומניסטיים? והאם הרפלקסיביות שבבסיסם מאפשרת את אותה "שירה קולנועית", משום שהיא מייצרת תחושה עמוקה יותר של אותנטיות, ומקרבת אותנו לחוויית צפייה אינטימית וישירה יותר מזו של סרטי טבע קלאסיים? לשיטתו של בארת', מדובר במנגנונים מתוחכמים ליצירת אשליית שקיפות חזקה יותר, והתחושה של אותה "אמת טבעית", היא גם המניפולציה שבבסיס אותם סרטים: מכיוון שעקבות ההבניה הרגשית שביסוד אותם סרטים מיטשטשים, הרי ששוב נוצרת אשליה של צפייה "שקופה" בטבע, "כך זה היה, כך זה צולם", לכאורה. אבל החוויה הפנימית שפוסטר עצמו, כנראה, חווה בזמן הצילום, אינה ניתנת להעברה לצופה, והיא אכן מגובה בצילומי השלמה שנערכו לתוך הסרט עם מוזיקה דרמטית, קריינות, ראיון ושאר אלמנטים המייצרים דרמה אנושית חזקה. אמצעים אלה "נשכחים" תחת אותה תחושה של אותנטיות ומאפשרים למיתוסים שבבסיסם אידאולוגיות שונות, להיווצר. כך, החיה "מרפאת" את האינדיבידואל שהתמודד עם תחושות של ניכור, ריקנות או אובדן משמעות בעידן המודרני, ומאשרת מחדש את קיומו וזהותו. לכן, כאשר הסרט מציג את עצמו כחשוף, אינטימי וכמעט אנונימי, מניפולטיבי, יש לבחון כיצד הוא עדיין פועל באמצעות מנגנונים קולנועיים מורכבים שנועדו לייצר רגש, הזדהות והבניית משמעות, שדרכם מציץ המבט האנתרופוצנטרי.

אקריסינמה וניסיונות צורנית

ב-1965, כשפזוליני הביא את הטקסט "קולנוע של שירה" לפסטיבל הסרטים אברהאוזן, הוא ביקש לכוון מניפסט שיקרא תיגר על הקולנוע הקלאסי, שראה בו את קולנוע ה"פרוזה", ולזמן קולנוע אחר, שמשמש במבע באופן פואטי וחופשי יותר. הוא הציע "מבע משולב", תחבולה אומנותית שהושפעה אז מחקר הבלשנות והספרות. מבע כזה אומנם שונה מבחינות רבות בקולנוע ממקבילו הספרותי, אך פזוליני התמקד פחות בהבדלים, ובעיקר פיתח את "המבע הסובייקטיבי החופשי" הקולנועי, שבעזרתו קרא לפעולה שתזעזע את הספינה הבורגנית של הקנון הקולנועי, תייצר מרחב המשותף ליוצרי הקולנוע ולדמויות שלהם ותאפשר ליצור סגנון שבו הסובייקטיביות של האחר מהדהדת דרך מבע, המאפשר לחוש באמת הקולנועית:

"נקודת המבט המשולבת היא זו שבסיכומה של דבר מניחה את הבסיס למסורת אפשרית של 'לשון טכנית

של שירה' בקולנוע".¹⁷

¹⁶ בהקשר זה, ראוי לציין את *The Elephant Whisperers* (במאית: Kartiki Gonsalves); וכל מה שנושם (במאי: Shaunak Sen) – שניהם צולמו בהודו ויצאו למסכים ב-2022. הסרטים שמים במרכזם את הקשר אדם-חיה דרך דמות האדם המטפל, אדם שאינו מערבי ואינו עובר תהליכים נפשיים של גאולה, ובכך גם מצליחים, לטעמי, להימנע מעודף מניפולציות רגשיות.

¹⁷ פזוליני, *קולנוע של שירה*, עמ' 10.

סרט הממש רבות מן השאיפות הללו הוא *Leviathan* (במאים: Lucien Castaing-Taylor & Véréna Paravel, 2012), שנוצר במסגרת Sensory Ethnography Lab בהרווארד. הסרט עושה שימוש במצלמות GoPro דיגיטליות שהוצמדו לגופם של עובדי ספינת דיג מסחרית, למכונות, לרשתות הדיג ולמשטחים נייחים בחלל הספינה, וכך נוצרת מערכת מבטים חסרת מרכז יציב: המצלמה אינה ממוקמת עוד בעמדת שליטה אנושית ברורה, אלא נסחפת עם הגלים, המכונות, החי הימי והגופים העובדים.

Leviathan הוא דוגמה מובהקת לאקוסינמה, אף שהוא חף מקריינות, מנתונים סטטיסטיים או מקריאה ישירה לפעולה פוליטית. הסרט שואף לצמצם ככל האפשר את תחושת השליטה האנושית בדימוי של הכאוס: מצלמות הגוף הפועלות באקראיות משמשות כאיברים אוטונומיים מטולטלים הנבלעים במסת הבשר המפרפר באופן גרוטסקי, כאשר הגרוטסקה היא לא רק בחירה אסתטית, אלא תנאי קיומי ואונטולוגי של הסביבה התעשייתית עצמה. בכך "ליוויתן" מפרק את נקודת המבט האנושית הריבונית ומשליך את הצופים לבטן הכאוטית של תעשיית הדיג. הוא ממוסס את הגבולות בין אדם, חיה, מכונה וחומר, במסגרת של מבע גופני מעורער שנכשל מחדש, בכל שוט, מלתפוס את מושכות האשליה הקולנועית ולהפוך לבעל הבית של הסרט.¹⁸ הצופים נטמעים במרבית חושיהם בתוך עולם שאינו אנושי עוד, והתוצאה היא פואטיקה אונטולוגית שמאפשרת את חוויית האמת הקולנועית, באמצעות הבניית השרירותיות נטולת ההיררכיה של שליטת האדם בים.

מבע משולב כזה בין האמת הקולנועית של היוצרים לאמצעי המבע הקולנועיים, מעמיד את הסרט כטקסט ביקורתי אקולוגי ופוליטי נוקב: בתעשיית הדיג בבדפורד אין היררכיה בין האדם לחי, כולם חלק מאותה "מפלצת", כפי שנראה בסצנה שבה העובד העייף נרדם מול המצלמה (שהיא גם POV של מכשיר הטלוויזיה והפטפטת שטלוויזיה זו מפיקה). בדיוק כמונו, הוא רק חלק מהמערכת האלימה הצופה בנו – נצפית על ידינו, ומציפה את חושינו באידאולוגיה היפר־קפיטליסטית דורסנית.

בניגוד להפקות טבע עכשוויות עתירות תקציב המופצות בידי פלטפורמות סטרימינג גלובליות, סרטי אקו־סינמה פועלים בשולי תעשיית הקולנוע. דווקא בשל כך, הם מאפשרים ניסיונות צורנית, חוסר נוחות וחוויה פחות "צרכנית", שלא מבקשת להרגיע את הצופים או להעניק תחושת פיוס עם הטבע.¹⁹

מוות קולנועי: מהלמינג לניבתן

בשנותיה הראשונות כפלטפורמת סטרימינג, נטפליקס התבססה בעיקר על רכש תכנים קיימים של סרטי טבע. עם התרחבותה הגלובלית לכמעט מאתיים מדינות בשנת 2016, החלה החברה להשקיע, באופן משמעותי, גם בהפקות טבע מקוריות בעלות תקציבים גדולים. נקודת מפנה מרכזית הייתה עלייתה של הסדרה *Our Planet* (2019) שהוביל דייוויד אטנבורו. בניגוד לפרויקטים ממסורת ה־blue-chip wildlife documentaries, שבדרך כלל נמנעו מהצהרות פוליטיות ישירות, *Our Planet* שילבה מסרים סביבתיים ואקלימיים באופן מוצהר וחסר תקדים כמעט בז'אנר המסחרי.

דוגמה בולטת לכך נמצא בפרק השני, "Frozen Worlds", בסצנה שבה מאות ניבתנים (Walrus) נופלים מצוקים גבוהים אל מותם בחופי סיביר. הסצנה בנויה בהדרגה: היא נפתחת בשוט רחב יחסית, ממשיכה בתנועת tilt down אל עבר הקרקע, ולאחר מכן עוברת לסדרת שוטים סגורים יותר ויותר בהילוך איטי, עד

¹⁸ עידו לויט, "היעשות לוויתן: הטרינספורמציה של האנושי והשאיפה הגרוטסקית למשול בטבע", תקריב 7 (2013).

¹⁹ סרטי אקוסינמה ראויים לציון, על כך שגם הם מאתגרים את השפה הקולנועית ואת הקובנציות הז'אנריות; לדוגמה *Sweetgrass* (במאי: Lucien Castaing-Taylor, 2009) המתעד את תעשיית הצאן במונטנה, ו־*Gundar* (במאי: Viktor Kossakovsky, 2020) המתמקד בחיי האימהות של חזירה אם לצד חיות נוספות. סרטים אלה מצליחים לייצר שהות ממושכת בתוך הקצב הגופני, החושי והחומרי של בעלי החיים, והתוצאה היא סרט דוקומנטרי חושי ותובעני, המאתגר את הרגלי הצפייה המקובלים של הז'אנר הקלאסי, ומייצר מבט ביקורתי על האופן שבו התרבות האנושית מבנה את יחסנו לטבע ולחיות המשק.

לחשיפת הקרקע המכוסה בגופות הניבתנים. מוזיקה דרמטית מלווה את הסצנה, בעוד הקריינות מסבירה כי המסת הקרח הימי מאלצת את הניבתנים להצטופף על היבשה. הדוחק והבלבול גורמים לחלקם לטפס לצוקים בניסיון לשוב לים, אך כבעלי חיים קצרי רואי, הם נופלים כך אל מותם. בסיום נראה גם דוב המטפס על ערמות הגופות ומנסה "להעיר" אותן, לשווא.

אמצעי המבע הקולנועיים מגייסים כאן אסתטיקה אפוקליפטית מובהקת: הטבע הוא מרחב של אסון גלובלי שבו נפילת הניבתנים ממוסגרת כטראומה קולקטיבית. לצד הסרט, [נטפליקס העלתה תיעוד "מאחורי הקלעים" של הסצנה](#). בתיעוד נראה צוות הצילום נבוכ נוכח הזוועה העומדת להתרחש. הם אינם מבינים את התנהגות הניבתנים ולאחר נפילת הניבתן הראשון ואחרים אחריו, הם בוכים ומסבירים כי הם עדים לאסון אקלימי ממשי, שבו החיות הופכות מסוכנות לעצמן ונופלות אל מותן.

תיעוד זה, בעיניי, הוא ה"פונקטום" הקולנועי, שכן הניגוד בין החיה הגדולה והמגושמת, כמעט קומית, חיה שכיבה עוד [בסרטי האנימציה הראשונים של דיסני](#) משנות ה-30, לבין הצוות המבולבל שאינו מבין ברגע הראשון מה הוא מצלם, עצום. הנפילה המסורבלת, המרעידה את מאות הניבתנים המצופפים על הסלעים, היא הרגע המפתיע שאנו חווים בעוצמה דרך עיני המתעדים. כל זה מייצר דקירה רגשית מטלטלת: כך נחוותה המציאות על ידי מי שנכחו שם, ברגע בו הניבתן הפסיק להיות סמל אקולוגי והפך לגוף פגיע הנופל אל מותו.

סרטי טבע משמשים חלון מרכזי שבאמצעותו בני אדם מתוודעים לבעלי חיים ולמערכות אקולוגיות רחוקות, ולכן הם בעלי פוטנציאל עצום בכל הנוגע להשפעה תרבותית וחינוכית, ולקריאה לפעולה אקטיבית. אך מכיוון שהקולנוע התיעודי אינו "חלון שקוף" למציאות, אלא מנגנון תרבותי המייצר משמעות באמצעות טכנולוגיה, אסתטיקה ואידאולוגיה, אנו רואים לאורך ההיסטוריה של הז'אנר, כיצד כל תקופה יצרה "טבע קולנועי" אחר: טבע קולוניאלי, משפחתי, נשגב, לאומי, אפוקליפטי או פוליטי. הטבע שעל המסך תמיד עבר מסגור, ארגון ופרשנות אנושית, ולעיתים גם הוסדר באמצעות קודים אתיים שניסו להגדיר מחדש את גבולות ההתערבות הראויה בעולם המצולם. אך בתוכו, מעצם התמקדותו בחי הבלתי מבוי, ניתן למצוא יותר מבכל ז'אנר אחר, עקבות של אמת קולנועית, פואטיקה דוקומנטרית מרעידת חושים.

לכן, חשוב לבחון כיצד יוצרים הפועלים בז'אנר בוחרים לייצג את הטבע המצולם, ומהן ההשלכות האתיות והאידאולוגיות של ייצוג זה. כך, מבחינה קולנועית, נדמה כי למרות הפערים האתיים והאידאולוגיים העצומים בין הלמינגים של *White Wilderness* לבין הניבתנים של *Our Planet*, בשני הפרויקטים גורלם של בעלי החיים הוכרע כבר מראש:

בהמשך לרעיונותיהם של פזוליני ומרלופונטי, ניתן לטעון כי ברגע שניטלת מן החיה הסובייקטיביות שלה והיא נלכדת בתוך מערך קונבנציות של ייצוג אנושי, היא חדלה מלהופיע כישות בפני עצמה. בשני המקרים (ובלי לקחת בחשבון את תיעוד ה-making of האפקטיבי של הניבתנים), בעלי החיים כבר מתו במובן הסימבולי כשהפכו לדימויים, לאובייקטים של מבט, הסבר ופרשנות, הרבה לפני מותם הפיזי. המצלמה והמיקרופון לא פגשו אותם כסובייקטים בעלי עולם משלהם, אלא כמושאי תצפית הכפופים לארסנל היצירה הקולנועית של האדם המתעד, החוקר והמקריין. מה שנותר על המסך הוא לא ניבתן או למינג, אלא גרסה אנושית ומתורגמת שלהם.

הצלחת הסדרה *Our Planet* סייעה לעיצוב תדמיתה הסביבתית החיובית של נטפליקס, וזו החלה להשקיע בשורה של סרטים אקולוגיים עתירי תקציב העוסקים במשבר האקלים, אך ממשיכים להישען על אסתטיקה

קולנועית מלוטשת, בדומה לסרטי הז'אנר הקנוניים המוקדמים במערב.²⁰ גם כאשר המסר פוליטי במובהק, המבע הקולנועי ה"נוח לעיכול" ממשיך לשאוף לייצר רצף אינטנסיבי של רגש, חרדה וזעזוע, כמעט ללא רגעי נשימה, ובכך הופך את האסון האקולוגי לחוויה קולנועית מתוחמת ומוגנת.

בימינו, כאשר האלגוריתמים והבינה המלאכותית משנים את תיעוד הטבע ואת השאלות האתיות הנלוות אליו, וכאשר פלטפורמות כמו נטפליקס לומדות אילו צבעים, קצבים, רגעי מתח ודימויים של בעלי חיים מותירים את הצופים מול המסך, האלגוריתם אינו רק מפיץ את הז'אנר אלא משתתף פעיל בעיצובו האסתטי והרגשי. במקביל, טכנולוגיות בינה מלאכותית מסוגלות כיום לייצר דימויי טבע וחיות שמעולם לא התקיימו, או להתערב בפריים קיים ולשנות בו אלמנטים באופן שכמעט ואינו ניתן לזיהוי. אל מול סרטוני טיקטוק שבהם ג'ירפה מכה צבוע וסנאי רוכב על גבו של עיט, השאלה אינה עוד "עד כמה הסצנה אותנטית", אלא "האם ניצב עולם ממשי מול המצלמה".

דווקא בנקודת זמן זו, המפגש הייחודי בין האפרטוס הקולנועי לבין עולם החי יכול לאפשר לקולנוע לשמר עקבות של ממשות חומרית בעלת ערך של אמת וחופש במובנה הפזוליניאני, הודות למפגש הייחודי בין אופני המבע הקולנועי לתכונותיהן ולחוסר מודעותן של החיות כלפי האפרטוס.

רגעי אמת וממשות קולנועית אלה מופיעים כאשר מנגנון הייצוג נסדק: המצלמה המתערבלת בים ב־ *Leviathan* בין שחפים, מים וחלקי דגים; התמנונה החשה במצלמה בזרועותיה ב־ *My Octopus Teacher*; או החזירה שמפנה מבט מותש אל המצלמה ב־ *Gundar*. "רגעי שירה" כאלה מופיעים מתוך המתח המפתיע בין החי המצולם לבין העולם המתועד. באופן זה, סרטי הטבע חושפים בחדות את טבעו של הקולנוע הדוקומנטרי עצמו, את תשתית יחסי האמון בינו לבין הצופים ומזכירים לנו שוב ושוב את הטענה לאמת שבבסיס הקולנוע התיעודי.

על קולנוע תיעודי המודע למנגנוני הייצור שלו, החושף את מגבלותיו ומוותר על אשליית השקיפות המוחלטת, להתעקש על חיפוש עקבותיה של אמת קולנועית כזו. לא אמת אובייקטיבית וטהורה, אלא שירית, חומרית ושברירית, הנוצרת בהבזק המפגש בין המצלמה לעולם רוחש, שאף פעם אינו מתמסר לה.

²⁰ בהם: David Attenborough: *A Life on Our Planet* (2020), המוצג כצוואתו האקולוגית של אטנבורו (במאים: Alastair Fothergill Jonnie Hughes Keith Scholey), וכן *Breaking Boundaries: The Science of Our Planet* (במאי: Jon Clay), ו־ *Seaspiracy* (2021) (במאי: Ali Tabrizi).