

אקסיוגרפיה: המרחב האתי בסרט התיעודי

ביל ניקולס

מאנגלית: תמי רובין
עריכה מדעית: שמוליק דובדבני ורז יוסף

ארוטיקה/אתיקה

לטענתה של חוקרת הקולנוע הפמיניסטית לורה מאלווי, בחינה של הקולנוע מנקודת המבט של מדעי החברה – ניתוח סטטיסטי של צילומים, ראיונות עם קהל הצופים, מחקרים כלכליים על תעשיית הקולנוע או פסיכולוגיה קוגניטיבית – אינה יכולה לרדת לעומק ההיבט הרגשי של הנרטיב. הפסיכודינמיקה של המבט חומקת מקטגוריות ומושגים מעין אלו. הן העונג הסקופופילי של הצפייה במושא התשוקה והן עונג ההזדהות של ההסתכלות באחר המתפקד כמודל לעצמי מצריכים אופן ניתוח שונה: "שניהם רודפים אחר מטרות מתוך שוויון נפש כלפי המציאות התפיסתית, ביוצרם מושג מדומה וארוטי על העולם, שמעצב את התפיסה של הסובייקט ומאיר באור מגוחך את האובייקטיביות האמפירית"¹.

עניינה של מאלווי בארוטיזציה של המבט ובהיררכיה המגדרית שהנרטיב הקלאסי (ההוליוודי) כופה, אינו מיתרגם ישירות לכללי המשחק של היצירה התיעודית (אף כי אין הוא זר אליהם לגמרי). השיח המוסדי על הקולנוע התיעודי אינו מתבסס עליהם, מבנה הטקסטים התיעודיים אינו נענה להם, וציפיות הקהל אינן סובבות סביבם. אפשר אמנם למצוא מציצנות, פטישיזם, ונרקסיזם, אך רק לעתים רחוקות הם תופסים את המעמד המרכזי שיש להם בנרטיב הקלאסי.

בהקשר זה, ההבדל בין קולנוע עלילתי לקולנוע תיעודי דומה להבדל בין הארוטי לאתי, הבדל שממשיך לאפיין את התנועה של האידיאולוגי בתוך האסתטי. ניתן לערוך הקבלה בין הניתוח הפמיניסטי והפסיכואנליטי שמאלווי מציעה לארוטיקה ההוליוודית: מחיר העונג האסתטי בתוך הכלכלה של מערכת זו, לבין הניתוח של אתיקה תיעודית – מחיר האפיסטפיליה, או התשוקה לידע בתוך הכלכלה של מערכת זו. בשני המקרים, ההצטלבות של האידיאולוגיה – הדרכים שבהן הצעות שמעורבות יחסים דמיוניים, היררכיים והגמוניים נרמזות בנוגע ליחס הצופה לעולם – עם המבנים הפורמליים של הטקסט משמשת מוקד לניתוח.

הבה נעיין בהערתה הבאה של מאלווי: "הצופנים הקולנועיים, בשחקם על המתח שבין הסרט כשולט על ממד הזמן (עריכה, נרטיב), ובין הסרט כשולט על ממד המרחב (שינויים

1 לורה מאלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם: מקראה, מאנגלית: רועי רוזן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, [1975] 2006, עמ' 125.

במרחק, עריכה), יוצרים מבט, עולם, ואובייקט, ובכך הם מפיקים אשליה התפורה לפי צרכיה ומידותיה של התשוקה² – האם לא נוכל לכתוב הערה זו במחשבה על הקולנוע התיעודי? הצופנים הקולנועיים, בשחקם על המתח שבין הסרט כשולט על ממד הזמן (ייצוג, נרטיב), ובין הסרט כשולט על ממד המרחב (שינויים במרחק, מקום, פרספקטיבה), יוצרים מבט המכוון לעבר העולם ההיסטורי והאובייקט (התשוקה וההבטחה לידע), ובכך מעמידים טיעון שתפור לפי מידות אלו, פוליטיות ואידאולוגיות.

מקום הקולנוע

פנייה לאיכויות הספציפיות של המבט התיעודי ולמושא התשוקה שלו, דהיינו העולם שהוא מגלה לעין, היא דרך נוספת שבה נוכל להעמיק בבעייתיות הכרוכה במעבר מדיון בקולנוע הנרטיבי לתיעודי. האקסיוגרפיה, אם נקרא לה כך, עוברת כעת לקדמת הבמה. תחדיש (נאולוגיזם) זה נגזר מאקסיולוגיה, או מתורת הערכים (אתיקה, אסתטיקה, דת וכן הלאה), תוך "התייחסות מסוימת לאופן שבו ניתן להכיר אותם או לחוות אותם" (*Webster's Thierd International*). האקסיוגרפיה מתייחסת לשאלה באיזה אופן אנו נעשים מודעים לערכים, בפרט הערכים האתיים של הייצוג, וחווים אותם ביחס למרחב. אנו מתעמתים עם המרחב האקסיוגרפי של הקולנוע התיעודי, שמעלה סוגיות אתיות, ולא עם המרחב הבדיוני של הקולנוע העלילתי שמעלה סוגיות סגנוניות. באיזה אופן אם כן מציבים דימויי המצלמה את הקולנוען ביחס לעולם היסטורי³? העולם שאנו רואים הוא עולם היסטורי, והקולנוען לוקח בו חלק מוחשי: הנוכחות (או ההיעדרות) שלו בתמונה, במרחב שמחוץ לפרים (off-screen), ברבדים האקוסטיים של עיצוב הפסקול ועריכת הסאונד, בכותרות ובגרפיקה – נוכחות זאת מכוננת אתיקה, אך גם פוליטיקה בעלת חשיבות רבה לצופה. האקסיוגרפיה מרחיבה את קשת הנושאים הקלאסיים של הדיון האתי (טבע ההסכמה; זכויות יוצרים על צילומים מוקלטים; הזכות לדעת נגד הזכות לפרטיות; אחריות הקולנוען או הקולנוענית כלפי הנושא וכלפי הקהל או המעסיק; צופן ההתנהגות ומורכבויות הסיוע המשפטי) וכוללת השלכות אתיות שמקורן בייצוג עצמו של זמן ומרחב.

הסובייקטיביות של הצופה בסרט תיעודי משתנה בהתאם לשאלה אם הפוליטיקה הדומיננטית היא של ייצוג מיני או מרחבי. ריצוי הפנטזיה נחסם ברמה מסוימת לא רק באמצעות ההכרזה על תשוקה לדעת, אלא גם על ידי המודעות לעובדה שהמפגש בין שחקנים חברתיים משני צדי המסך הוא שיוצר את המראות הנתונים. יחס הצופה לדימוי נטען לפיכך במודעות לפוליטיקה ולאתיקה של המבט. קיימת זיקה אינדקסיאלית בין

2 מאלווי, שם, עמ' 132.

3 ציון חשיבותו היוצאת מן הכלל של המרחב ושל יחס הקולנוען אליו אינו נעדר מרוב כתבי הביקורת על הקולנוע התיעודי. בעוד הגדרה בקשר להיעדר שליטה יחסי עלולה לרמז שהפן הפחות יצירתי או הפחות חשוב בסרטים תיעודיים הוא צילומם, פרשנויות ודיונים מתעכבים רובם ככולם על פן זה בדיוק תוך שימת לב מועטה מדי, באופן יחסי, לפרה-פרודקשן ולפוסט-פרודקשן. דיון על הסדרה התיעודית *An American Family* (בספר *New Challenges for Documentary*), לדוגמה, מאשש נקודה זו, שכן היעדר ה"שליטה" הוא סוגיית סרק כאשר נוכחות המצלמה מסמנת את המרחב בממדים אתיים.

הדימוי ובין האתיקה שיצרה אותו. הדימוי אינו מספק רק הוכחה לטיעון, אלא גם ראיה לפוליטיקה ולאטיקה של מי שיצר אותו. החותם שחזונו של איש אחד מותיר על פני העולם זקוק לפרשנות אתית באותה מידה שהוא זקוק לפרשנות ארוטית, ואפילו יותר.

ניתן לומר אפוא שהאקסיוגרפיה היא הניסיון לחקור את אופן הטמעת הערכים בקונפיגורציה של המרחב, בהרכב המבט ובקשר שבין הצופה לבין הנצפה. בדומה לתנועת מחאה, היא מקבילה לשיח פרגמטי וממסדי יותר, שעיקרו המצלמה ואקט הצילום בתור הרגע המכריע בפרקטיקה הכללית של יצירת סרטים תיעודיים (למרות הטענות על חוסר שליטה במתרחש מול המצלמה). האקסיוגרפיה מבקשת מאתנו לבחון באיזה אופן המבט של המצלמה התיעודית לובש איכויות ייחודיות ומעלה שאלות קונקרטיות בנוגע לפוליטיקה, לאתיקה ולאידאולוגיה בהקשר של מרחב. מכיוון שהז'אנר התיעודי אינו פונה אל המרחב הבדיוני של הנרטיב הקלאסי אלא אל המרחב ההיסטוריוגרפי, ההנחה השלטת היא שמה שקרה מול המצלמה לא הוצג מתוך מחשבה עליה: הכול היה מתחולל, האירועים היו מתגלים, השחקנים החברתיים היו חיים ומציגים את עצמם בחיי היום-יום ללא קשר לנוכחות המצלמה.

אף כי היא נתונה לביקורות וערעורים נרחבים, זוהי הנחת יסוד, נקודת התחלה שהצופה בסרט התיעודי מקבל כנתון אם לא יוכח אחרת. מדענים מחשיבים מאוד את "הקולנוע הגולמי" (mere film), כלומר חומרים לפני עריכה. גם אם לא נערכו או אורגנו לכלל מערכת טקסטואלית, חומרים אלה עדיין אוצרים מידע משמעותי על העולם, כמו למשל האינטראקציות הפרוקסמיות שבמרכז הסרט *Microcultural Incidents in Ten Zoos*. בקולנוע עלילתי, לעומת זאת, יש ערך מקביל מועט לצילומי גלם (rushes – צילומים וצילומים חוזרים ללא עריכה): יחידות צילום (takes) שאין בהן שימוש מוצאות את דרכן בדרך כלל אל רצפת חדר העריכה, ורק אם חלה טעות של ממש ("פספוס"), צילומי הגלם מקבלים חשיבות מהותית. במקרה מעין זה, הקטע המוסרט עובר ממעמד של מסמן הצף בלימבו דיסקורסיבי למסמך היסטורי המעיד על מה שהתרחש מול המצלמה מבלי להיות הכרחי למצלמה. דוגמאות לכך הן חומרי צילום בסגנון "פספוס טלוויזיה" שהפכו למצרכי יסוד בתעשייה; קטעים שלא נכללו בגרסה הסופית של הסרט ושמספקים נקודת מבט אחרת ולעתים אירונית על הילתם של כוכבים הוליוודיים; וסיקוונסים שבאמצעותם אפשר לראות איך מבנה העלילה מתפתח באופן מורכב יותר. הדוגמה האחרונה בולטת במיוחד בסדרה התיעודית *The Unknown Chaplin*, שבנויה על קטעים שקוצצו בעריכה (outtakes) ממספר סרטים של צ'פלין, קטעים שהשתמשו בהם כמחברת סקיצות וירטואלית; בכל גרסה ניתן כיום לראות איך שכלל צ'פלין את הבדיחה החזותית (gag) בתכום גדל והולך.

השוני שקיים בממד התיעודי של השוט מציע הבחנה מידית בקשר לנוכחותו הפיזית של הקולנוען. מכיוון שהמרחב הבדיוני הוא יציר דמיון, אנו מצפים מהקולנוען לגישה חיצונית אליו. זוויות מצלמה, ליווי מוזיקלי, כיתובי הסבר וכיוצא באלה – הרפרטואר המלא של תכסיסים סגנוניים שיכולים להעיד על נוכחותו של המחבר או על נרטיב מתוכנן מראש – מתנגשים בעולם בדיוני שנדמה כשומר בכל זאת על עקביותו ויציבותו (כאשר עקבות אלה של המחבר או של הסיפור נעדרים, אנו נהנים מנגישות לפיקציה ומשקיפות

ביחס אליה, לעתים קרובות באמצעות נקודת המבט של מתבונן אידאלי – אחד שאינו אחראי לסצנה, אך פנוי לצפות בה ולשדר אותה לנו).

לעומת זאת, מכיוון שהמרחב התיעודי הוא היסטורי, אנו מצפים מהקולנוען לפעול מבפנים, בתור חלק מהעולם ההיסטורי, יותר מאשר בתור היוצר או המחבר של עולם דמיוני. במאים תיעודיים אינם יוצרים ממלכה דמיונית, אלא ייצוג של אותו עולם היסטורי שהם עצמם חיים בו. נוכחותם בתמונה או היעדרם ממנה משמשים עדות ליחס שלהם כלפי האנשים והבעיות, המצבים והאירועים שהם מצלמים (כבוד או בוז, ענווה או יהירות, חוסר עניין או מגמתיות, גאווה או דעה קדומה).

אין לנו צורך באמצעים סגנוניים שיזכירו לנו שאם מה שהתחולל מול המצלמה לא הוצג בדיוק עבור המצלמה, עדיין המרחבים ההיסטוריוגרפיים שנמצאים מול המצלמה ומאחוריה ארוגים זה בזה; הם ממשיכים זה את זה ומתפשטים באופן שווה. יצירתו של עולם דמיוני אינה מתווה שום מחלוקת אונטולוגית (העולם ההיסטורי יכול עדיין לשנות צורה ולהפוך לנרטיב, אבל הקשר האינדקסיאלי בין הדימוי לרפרנט ההיסטורי שריר וקיים. הוא ממקם את הקולנוען בה במידה שהוא ממקם את הנושא שלו. סוגיות שעשויות היו לעסוק בסגנון יכולות לעסוק עכשיו במיומנות – מיומנותו של הקולנוען לאבטח את הייצוגים המשודרים לנו.

השאלה שנשאל הצופה, אם כן, איננה איזה סוג של עולם דמיוני יצר הקולנוען, אלא איך הוא מילא את חובתו בקשר לקטעים מהעולם ההיסטורי שהפכו לסצנה בסרט. מהו מקומו של הקולנוען? איזה מרחב הוא תופס ואיזו פוליטיקה או אתיקה מחברות את עצמן אליו?

המבט בקולנוע התיעודי

הקול והתמונה שנמסרים לצופה הם נקודות הציון העיקריות של עמדת הקולנוען או של המרחב שהוא מאכלס. מבט המצלמה, במובן זה, מתייחס לשתי פעולות נפרדות: הפעולה המילולית המכנית של מכשיר המשתק דימויים, והתהליך המטאפורי האנושי של ההתבוננות בעולם. בתור מכוונה, המצלמה יוצרת תיעוד אינדקסיאלי של מה שנכנס לשדה הראייה שלה. בתור שלוחה אנתרופומורפית של מרכז התחושה האנושי, המצלמה חושפת לא רק את העולם, אלא גם את הרעיונות המעסיקים את המפעיל שלה, את הסובייקטיביות שלו ואת ערכיו. ההקלטה הצילומית (והשמיעתית) מספקת חותם של עמדותיו האתיות, הפוליטיות והאידיאולוגיות של המשתמש במצלמה, כמו גם חותם חזותי של פני הדברים.

רעיון זה כלול בדרך כלל בדיונים על סגנון. הדעה שסגנון אינו אך ורק שימוש שיטתי בטכניקות נטולות משמעות, אלא נושא משמעות בעצמו – לדעה זאת חשיבות עליונה. צילומי נקודות-מבט אצל היצ'קוק עשויים לייצג משיכה מציצנית (על פי רוב של דמויות זכריות לדמויות נקביות); צילומי תקריב אצל פרדריק וייזמן עשויים לערב אותנו בחזון

אפל ואבסורדי של בירוקרטיה וכוח מוסדי. במובן זה, הסגנון קשור באופן אינטימי לרעיון של נקודת מבט מוסרית. כשם שבחירות פרה-פיגורטיביות שונות בשימוש השפה מרמזות על נקודת המבט המוסרית של ההיסטוריון, "מבט המצלמה" עשוי לרמז על הפרספקטיבה האתית, הפוליטית והאידיאולוגית של הקולנוען.⁴

הסגנון קשור באופן ישיר אל הדוקומנטריסט כסובייקט אנושי; מה שאנו רואים, בשונה ממה שאנו רואים בבדיון, לא מאפשר לנו את מרחב ההשערה שקיים במטאפורות. אין לנו צורך להפוך בסוגיה האם אדם שבונה בדיון בצורה זו, נניח סרטיו של היצ'קוק עם המבטים המציצניים שלהם המכוונים לנשים, מתייחס לאחיו בני האדם באותו האופן בדיוק. בסרט תיעודי אנו רואים איך הקולנוענים מתייחסים לאחיהם בני האדם, או מבטים בהם, באופן ישיר. הסגנון מעיד לא רק על "ראיית עולם" או על פרספקטיבה עליו, אלא גם על האופי האתי של הפרספקטיבה הזאת ושל הטעון שביסודה.

דוגמה חיה לזיקה בין הסגנון כטכניקה לבין השקפה מוסרית (או נקודת מבט פוליטית) היא סוג הקשר בין המצלמה למושאה בסרט התיעודי. כיוון שלנושא בסרטים תיעודיים – שחקנים חברתיים ואירועים היסטוריים – יש חיים שנמשכים מעבר למסגרת הטקסטואלית, המצלמה ומבט המצלמה מעלים סדרה של סוגיות מוסריות/פוליטיות שניתן להפרידן בבירור מאלו המשויות לקולנוע העלילתי. במאמרה "Inscribing Ethical Space", ויואן סובצ'ק מתארת בקפידה כמה מההבדלים הללו.⁵

מעניין במיוחד הוא הדיון של סובצ'ק על האתיקה התיעודית שקשורה לייצוג המוות, ובעיקר לרגע שבו מתרחש המעבר בין החיים למוות. אנו נחשפים כאן לראיה תיעודית רבת-עצמה במיוחד. קיים הבדל תהומי בין ייצוג בדיוני של המוות לבין תיעוד האירוע ההיסטורי של המוות עצמו. אנו הופכים להיות עדים לדבר שלא ניתן לראות באופן מילולי (הרגע המדויק שבו החיים נפסקים) או מטאפורי (ברוב המקרים, קיים טאבו שמסווה את המוות). כפי שטוענת סובצ'ק:

מוות בדיוני המיוצג בראש ובראשונה על ידי סימנים איקוניים וסימבוליים לא מניע אותנו לבחון אותו ולבקש למצוא בו נראות אשר, בהתבוננותנו בו, אנו חשים כי היא חסרה. אפילו ללא הבלט בהילוך אטי, שסם פקינפה הפך לפרדיגמטי בחוברת הפראים, אנו חווים מוות בדיוני כנראה לעין. ייצוגי המוות בסרט העלילתי, מכיוון שהם מתייחסים באופן מובהק לעצמם בלבד, נוטים לספק אותנו – למעשה, בסרטים מסוימים, נטייתם היא להלעיט אותנו בפרטים או להמם אותנו עד כדי כך שתכסה את

4 לדיון על פרה-פיגורציה של פרספקטיבה מוסרית בכתיבה היסטורית, ראו: White Hayden, *Metahistory*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1973, especially pp. 1-43.

5 Vivian Sobchak, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary", *Quarterly Review of Film Studies* 9, 4, 1984, pp. 283-300. אני במיוחד על מאמר זה בשל הדיון המתקיים בו על המרחב האתי בהקשר של מבט המצלמה. למרות ששיינית את הקטגוריות שקבעה סובצ'ק, אני דבק ברעיון הבסיסי שעל פיו למרחב בסרט התיעודי ממד אתי שונה מזה הקיים בסרט העלילתי.

הוא מוצג כאמתי אך אין הוא כך לאמתו של דבר (קרובי משפחה של השחקנים יכולים להיות בטוחים ששארי הבשר שלהם יחיו כדי לשחק בתפקידים אחרים). בסרטו של בראקאג', דרגת הזעזוע עלולה להיות קטסטרופלית עבור קרוב משפחה או אהוב. אין זו אלא סוגיה בהולה אחת שאינה קיימת ברוב הסרטים העלילתיים.

נחדד עוד יותר את הקשר בין סגנון לאתיקה אם נתייחס לאופן שבו הרושם שמותירה צורת סובייקטיביות מסוימת החוברת למצלמה או לקולנוען, נושא צופן אתי מרומז. מחד גיסא הצופה חווה טונליות רגשית, סובייקטיביות של מחבר, שמקור שתיהן בהיבטים מסוימים בבחירה ובעיבוד של הקול והתמונה. הטונליות והסובייקטיביות האלו מתקרבות ל"מבנה של רגשות" (*Structure of Feelings*) – ביטוי שטבע ריימונד וויליאמס בספר *The Country and the City*. הן מפגינות אוריינטציה מסוימת כלפי העולם ומעוררות תגובה רגשית. יתר על כן, הטונליות והסובייקטיביות הללו מוסרות במרומז אידאולוגיה. הן מייצגות מערכת מוגדרת של יחסים פרופוזיציונליים בין האובייקט לצופה בו. מהפרספקטיבה הזו, הן מעידות על פעולתו של צופן אתי השולט בהתנהלות המצלמה/הקולנוען. צופן זה הוא שמכשיר, או שמאשר, את התהליך המתמשך של הסינמטוגרפיה כמענה למקרים מסוימים בעולם.

אחד האירועים המעניקים לתהליך זה חדות ייחודית הוא רגע המוות. הצפייה באקט הגסיסה, שאותו ניתן רק לחקות בסרטים עלילתיים, מעמיסה מתח רגשי ואתי חד על יוצר של סרט תיעודי. במפגש בין מצלמה לנושא ובין מצלמה לצופה מתגלים סוגי סובייקטיביות שונים, מתרחשים אירועים שונים, ויחסים שונים הופכים לרלוונטיים. ניתן להמחיש את הסוגים השונים על ידי התייחסות למבט המצלמה בקטגוריות האנתרופומורפיות שלהן. כל טונליות או רושם של מחויבות סובייקטיבית בין המצלמה לעולם רומזים על צופנים אתיים שונים, המעניקים בתורם לגיטימציה להמשך תהליך הצילום נוכח המוות.

המבט המקרי: מבט המצלמה נופל על רגע המוות באופן בלתי צפוי. דוגמה לכך היא התיעוד של זפרודר את רצח קנדי, כמו גם התיעוד הטלוויזיוני של מעצרו של לי הארווי אוסוואלד, שנהפך גם לסיקור ההתנקשות בו על ידי ג'ק רובי. דוגמה נוספת מספק החומר המצולם הגולמי של אסון ספינת האוויר הינדנבורג. כפי שסובצ'ק מציינת, לנוכח קטעי סרטים מעין אלו מתעורר לעתים קרובות הרצון לבחון אותם בהילוך אטי, כאילו ניתן יהיה לתקן את רגע המוות ובכך להסביר אותו לפי היגיון כלשהו. רצון מעין זה אינו יכול לבוא על סיפוקו, וסרטים מסוימים מדגישים נקודה זאת בהראותם שוב ושוב אותו קטע סרט בהילוך אטי. סימני ה"מקירות" הם אותם הסימנים שמורים על קונטינגנטיות ופגיעות בסרטים תיעודיים באופן כללי: פרימינג כאוטי, מיקוד מטושטש, איכות קול גרועה (אם קיים בכלל סינכרון קול), שימוש פתאומי בעדשת זום, תנועות מצלמה קופצניות, אי-היכולת לבשר או לעקוב אחר אירועי המפתח החשובים ביותר, ומרחק סובייקט-מצלמה שעלול להיראות גדול מדי או קטן מדי מבחינה אסתטית ומבחינה אינפורמטיבית.

המבט המקרי תלוי באתיקה של סקרנות כל עוד הוא נמשך. ללא ספק, מדובר באתיקה מדרגה נמוכה, אך זוהי אתיקה שקשורה באופן הדוק לתפיסות של ידע ותבונה המעוגנות יותר מבחינה תרבותית. הסקרנות מכשירה את המשך תהליך הצילום של מה שנכנס

במקרה לשדה הראייה של המצלמה. העיבוד של קטע הסרט שמתקבל (כמו בסרטים *A Movie* או *Report*) מרמז על אי־התאמתה של הסקרנות בתור אתיקה: בדומה לחידה או לתעלומה שסודן עוד לא התגלה, הדימויים מניעים אותנו לארגון מחדש ולשינוי של הציפייה שלנו להסיק מדימויים אלה את הסודות המבארים שהם מכילים ובכך להפוך את הסקרנות לידע.

בדומה לצופנים אתיים אחרים שהוזכרו לעיל, האתיקה של הסקרנות עשויה לגרום לפתולוגיה מסוימת. קו דק מפריד בין המבט המקרי לבין סקרנות מורבידית; ליתר דיוק, לא קיים קו ברור בין השניים. פסיכופתולוגיות של תשוקה עלולות להסתנן לכל אתיקה בהעניקן למבט מידה של מציצנות, סדיזם, מזוכיזם או פטישיזם. סוגי הסובייקטיביות הללו מסכלים, או מכשילים, את ההשרשה של קנה מידה אתי המוצג כאידאל, אך אין הם צריכים לשלוט בטונליות הרגשית של המבט. סרטו של ברקאג', *The Act of Seeing*, מסתכן בברור בהאשמתו במשיכה מורבידית לטאבו תרבותי, אך כוחו של הסרט לערער את הצופים בו סובב סביב ההתחמקות שלו ממורבידיות שתאפשר להם לפטור את מה שהם רואים כסימפטומים של הפתולוגיה של הקולנוען.

מבט המצלמה דורש באופן תמידי מרחק בין מצלמה לנושא. השאלה היא באיזה אופן המרחק הזה אמור לתפקד, לאורך זמן, כמסמן של סובייקטיביות, עמדה אתית, פרספקטיבה פוליטית, "סטייה" נפשית והשתייכות אידאולוגית.

המבט חסר הישע: החומר המצולם מציג אי־יכולת להשפיע על סדרת אירועים שאולי התעתד לתאר מבלי להיות שותף להם. עדויות מצולמות של הוצאות להורג בפומבי הן דוגמה לכך. בסרטו של פיטר ווטקינס, משחק המלחמה, יש חיקוי של סיטואציה מעין זו כשהצלם/הכתב עד לשרפת גופות נטולת גינוני טקס ברחובות העיר כדי למנוע מגפה. חוסר הישע לא רק מעיד על היעדר ההשתייכות של הקולנוען לפעולת המוות (זהו גם מאפיין של המבט המקצועי, וראו להלן), אלא גם על דחף לערער על פעולה זו, לעצור אותה או לפחות לקרוא עליה תיגר, ועל אי־היכולת לעשות כן. סימנים ל"חוסר ישע" הם בין השאר הדגשת ההקשר המרחבי ומיקומה המוגבל של המצלמה בתוכו, בייחוד אם קיימים מחסומים גשמיים בין המצלמה לאירוע (במקרה של ווטקינס, שוטר מונע מהצלם להתקרב או להתערב). צילומי תקריב חוזרים ונשנים, אשר לכאורה חודרים מבעד למחסומים אלה (של קירות, חלונות, סרטי ביטחון משטרתיים וכיוצא באלה), רק מושכים את הקולנוען להתמקם מאחוריהם בעמדה פסיבית/אקטיבית שממנה הוא מסוגל לראות ולתעד מבלי לפעול או להתערב.

חוסר ישע הוא סימן סגנוני רב־עצמה של צופה או של גורם מחבר שמרגיש הכרח להמשיך ולהתבונן ובה־בעת לאותת על אי־יכולתו להתערב. התוצאה המתקבלת לעתים קרובות היא תיעוד של פסיביות לא־רצונית, של אי־יכולת לחצות את המרחק הפיזי בין המצלמה לנושא. התיעוד של מבט מעין זה והמשכו שואבים את הלגיטימציה שלהם מאתיקה של סימפתייה. הפעולה של צופן אתי זה מאפשרת את המשך הצילום שמלווה בתחושה גוברת של מבוי סתום השומר על ריחוק בין הקולנוען לנושא.

המבט המסתכן: החומר המצולם מראה את הקולנוען או את הצלם במצב של הסתכנות. סיכון מעין זה רווח במיוחד בקטעי סרטים המתעדים מלחמה. הדיווחים מבגדד מימיה הראשונים של המתקפה על עיראק, שהחלה ב-16 בינואר 1991, הם דוגמה חיה מאוד, בייחוד דיווחיהם של צוות הכתבים של סי.אן.אן (CNN – Cable News Network). אומץ לבם ונחישותם נוכח הסכנות הרבות הפכו לחלק עיקרי באופן שבו מגישי חדשות CNN עצמם התייחסו לדיווחים. סובצ'ק טוענת כי צורה זו של מבט פוטרת את הקולנוען "[מאשמת] החיפוש אחר המוות של אחרים ומההתבוננות בו" בשל ההסתכנות הניכרת (אפשר לנתח את עצם הכחשתה של הפתולוגיה על ידי הפגנת סיכון עצמי, אך ברוב המקרים אני סבור שסובצ'ק צודקת).

בסרטים תיעודיים, הסכנה היא אמיתית. הקונטינגנטיות שופעת. לכן קיימת אפשרות שלסיכון תהיינה השלכות ממשיות: המצלמה השרויה בסכנה עשויה אף לתעד את רגעיו האחרונים של צלם הנמצא בסכנה גורלית. אחת הדוגמאות המשכנעות ביותר של מבט זה, אם עדיין ניתן לקרוא לו מבט ולא ראייה או קו תצפית, מתרחשת בטריולוגיה של פטריציו גוזמן, *The Battle of Chile*: הצלם נכנס לרחוב ומיד נורה באש חיה. אנו רואים את הרוצח ועדים לרגע שבו הוא יורה את הכדורים. השפעתם ניכרת בכל זעזוע ובכל מכת הדף של האדם והמצלמה הנופלים ארצה, עד שהמכונה מפסיקה לפעול והתמונה הופכת לשחורה.

מסמנים של "ביטחון בסכנה" (perilous security) שעשויים להיכנס לפריים חושפים את ההסתכנות: ענפים, חורים ותעלות, קירות, דופנות כלי רכב, מפתני דלתות או אדני חלונות המעמידים הגנה לא מספקת. ההסתכנות מתגלה גם בקשר האינדקסיאלי שבין קיומם הניכר של סיכונים גורליים שאנו רואים לבין המצלמה עצמה: סינכרון בין רטט המצלמה לפיצוץ, הקבלה בין רעידה בצילום לבין זינוק למחסה, התאמה בין תנועות פתאומיות לרעשי ארטילריה. ההישרדות עומדת על הכף ועדות המצלמה מלמדת על האיזון העדין שקיים בין ההגנה על חיי הצלם וצילום הסיכונים שעומדים בפני אלה שגורלם מצוי מעבר לטווח ההתערבות הקולנועי.

מה שמכשיר את המשך הצילום, למרות ההסתכנות, הוא אתיקה של אומץ. סדר העדיפויות גורע מחשיבותו של הביטחון האישי ומעניק תוקף להסתכנות, שכן הסיכון משרת מטרה נאצלה. מטרה נאצלה זו נעה מבחינה של אומץ לבו של אדם העומד מול המוות ועד לתיעוד נטול אנוכיות של מידע הנחשב לחיוני, כולל אומץ והרואיזם של אחרים. הרפתקנות, מקצועניות ומחויבות למטרה נתונה הן כולן מניע לאתיקה של אומץ. בדומה לסקרנות ולסימפתיה, תכונת האומץ מתפקדת כמוסר המדגיש את יחסו למצלמה ולקולנוען. צופנים אתיים אלו מגבירים את המודעות שלנו למבט המצלמה, שעולה ממקום הנושא בנטל רגשי משלו.

המבט המתערב: המצלמה נוטשת את התנאי המוקדם של הריחוק בהופכה את ניתוק המבט למעורבות של הסתכלות. בדרך כלל, ההתערבות תהיה למען מישהו הנמצא בסכנה מידי

יותר מאשר הצלם או הצלמת. כפי שטוענת סובצ'ק, מדובר בהסתכלות לשם עימות שבוחרת למקם באותו מישור של מקרה היסטורי את גופו החי של הקולנוען ואת הנושאים שלו, במקום לשמור על הריחוק ועל הביטחון היחסי שמאפשר המבט. המצלמה הופכת ליותר מאשר סמל ומקום אנתרופומורפיים. היא הופכת להתגלמות הפיזית של האדם שעומד מאחוריה. כאשר היא נעה לכיוון קו אש פוטנציאלי, גופו של הקולנוען הוא שעושה זאת ולצופה מועברת הרגשה של סכנה פיזית חמורה. ניתן למצוא דוגמאות לכך בסרט *Love, Women and Flowers*,*⁸ בסרט *Harlan County, U.S.A**⁹ ובסרט העלילה בעין עירומה (*Medium Cool*),*¹⁰ שבהם הקולנוענים מסכימים להסתכן כדי לתפוס מקום לצד מי שהם מרגישים השתייכות אליו. ב-*Harlan County* וב-*Medium Cool*, גם הפסקול מסמן רגע זה על ידי קולות שמופיעים באופן סקרין ומתריעים על הסכנה. ב-*Medium Cool*, למשל, אחד מאנשי הצוות מזהיר את הבמאי/הצלם באומרו: "היזהר הסקל [וקסלר]; הכדורים האלה אמתיים". ב-*Love, Women and Flowers* הסכנה נובעת ממכויות עצומות של חומר קוטל עשבים המשמש לגידול פרחים לייצוא.

ביוצרו מרחב אקטיביות משותף לשחקנים היסטוריים שמנהלים דיאלוג לאורכו של ציר שדה הראייה של המצלמה, המבט המתערב מיישר קו עם התבנית האינטראקטיבית של יצירת סרטי תעודה. סכנת המוות מעמידה בשטח טעון רגשית אינטראקציה עם המצולמים או קרבה אליהם, מחויבות אליהם וסולידריות אתם. רגעים מעין אלו הם נדירים, אך הם מראים מה עומד על כף המאזניים כשהקולנוען בוחר לשחק תפקיד בהיסטוריה לצד המצולמים, במקום לפעול מ"המקום הבטוח", באופן פרדוקסלי, של גורם מחבר, שכן בסרטי תעודה אי-אפשר להופכו למוגן לחלוטין.

בזמן תהליך ההתערבות, מה שמכשיר את המשך הצילום הוא אתיקה של אחריות. הדגש מוסט מהקולנוען, מעמדתו המרוחקת מאחרים ששרויים בסכנה בצורה ישירה יותר, ליחסים בין הקולנוען, הנושא והאיום. צליחת המרחב הזה נמצאת במרכזה של אתיקה ששמה את הדגש על אחריות אשר אינה יכולה לסמן לעצמה יעד נעלה יותר מאשר תגובה ישירה ואישית לאיום על עצם חיי אנוש. גם אם כדי להתערב דרוש אומץ, זהו אומץ משועבד, תמיכה הכרחית בפעולות הדרושות לעימות עם פעולת המוות. המבט הדוגל בהתערבות, שכבר איננו חסר ישע וחסר שביעות רצון מתייעד ההסתכנות, מסכים לבטל את עצמו ולזנוח את צילום הסרט במהלך ההתערבות, מה שהופך את סדר העדיפויות השולט במבט המקצועי שבו ידובר להלן.

ניתן גם להעלות על הדעת אתיקה של חוסר אחריות, שבה ההתערבות מתרחשת יותר מתוך השתתפות מאשר מתוך התנגדות. מבט המצלמה, שמצדד באופן אקטיבי בפעולת המוות, מעניק לעצמו לגיטימציה באמצעות אותו הצופן האתי שמעניק לגיטימציה להרוג מלכתחילה. האנשים שצילמו את תוצאות הניסויים הרפואיים הקטלניים במחנות הריכוז

8 * Marta Rodriguez and Jorge Silva, 1988. [הערות המסומנות בכוכבית הן מטעם העורכים המדעיים].

9 * Barbara Kopple, 1976

10 * הסקל וקסלר, 1969.

של הנאצים היו המשך ישיר של הניסוי עצמו ולא הראו שמץ מהניתוק הדרוש בעמדות האחרות שנידונו לעיל. מי שצילמו את גופתו התלויה של בן הערובה האמריקאי בלבנון ויליאם היגינס, בתור הוכחה להוצאתו להורג, חשפו גם את תמיכתם באתיקה של חוסר אחריות. במקום להעיד נגד הריגה, אתיקה זו מובילה לשותפות עם מעשה הרצח ועם הרצינון שביסודו. במסגרת מערכת שנותנת לגיטימציה להריגה, המבט יראה אחראי באותה מידה כמו הרצח עצמו, אך מחוץ לה מתרחש היפוך חד.

המבט האנושי: הסרט מתעד תגובה סובייקטיבית מורחבת כמענה לרגע או לתהליך המוות שהוא מתאר. ניתן להתייחס להתערבות כאל צורה של מבט אנושי, ששייך לסיטואציות שבהן ההתערבות למען הזולת יכולה להשפיע. הן המבט המתערב והן המבט האנושי משבשים את התהליך המכני והקבוע של התיעוד כדי להדגיש את הגורם האנושי שעומד מאחורי המצלמה; אבל את המבט האנושי נפגוש במקרים שבהם התערבות לא תוכל למנוע את המוות. דוגמה עיקרית לכך היא מחלות סופניות. בדומה להסתכנות, הצגה של מבט אנושי יכולה לפטור את הקולנוען מאשמת החיפוש שלו אחר המוות של הזולת וההתבוננות בו. הצגת המבט מרככת כל רושם של מורבידיות. בדומה למבט השרוי בסכנה, גם המבט האנושי שואב מוטיבציה ממטרה נעלה. לעתים קרובות המטרה היא לעזור לזולת להבין ולצפות מראש את ההשלכות של תהליך המוות (בין הדוגמאות אצטט את הסרטים *Dying Erika : Not in Vain* ו-*One Man's Fight for Life*).

אם אנו מבקשים להבדיל את המבט האנושי ממבט מתערב ולא להגביל אותו לתמונות סטילס, דרוש למבט האנושי אותו מחסום של מרחק או מכשול שמאפיין את המבט חסר הישע (מכיוון שהדבר שמבטים אלו מעניקים לו חיי נצח הוא עצם רגע המוות, אלמנט של חוסר ישע הוא בלתי נמנע, אך עבור המבט האנושי הוא פחות דומיננטי). במקום להבליט את אייכולתם של המצלמה או של הקולנוען להתערב באופן פיזי או ישיר, המבט הזה מדגיש סוג של קשר אמפתי משני צדי הגבול שמפריד בין החיים למתים (או בין אלה אשר מותם קרוב לאלה אשר אינם צופים, לפחות בינתיים, את מותם). הסובייקטיביות זורמת החוצה, אל עבר המתים או הגוססים, ולא פנימה, אל עבר חוסר הישע של הצלם. העדיפות ניתנת לחיבור שבין המצלמה לנושא במקום לסובייקטיביות של מבט המצלמה.

רמזים למבט אנושי כוללים היעדר מסמנים של חוסר ישע או של התערבות אקטיבית בד־בד עם נוכחות מסמניה של תגובה אמפתית, כמו דגש על קרבה מתמשכת של מצלמה ומושא התיעוד, למרות פלישת המוות, וההכרה במערכת יחסים אנושית הנרקמת בין הקולנוען למושא באמצעות דיאלוג או פרשנות. בסרטים דוגמת *Roses in December*, כאשר מושא התיעוד מת עוד לפני תחילת הצילומים, המבט האנושי מנסה לדלות קשרים רגשיים שיוכלו לחבר בין המנוח או המנוחה לקהילה שלו או שלה מעקבות החיים שדעכו (חפצים שנותרו מאחור, מכתבים, זיכרונות ותמונות). בסרטים דוגמת *One Man's Fight for Life*, שבו תהליך המוות מתארך, המבט האנושי מציין את כינונם של יחסי קרבה בין מצלמה ומושא התיעוד שחורגים מתנאי האחריות המקצועית אל השגת עדות בעלת ערך לזולת. סרט זה, למשל, כולל מספר חילופי דברים בין קולנוען ומתועד, שבמהלכם חולה הסרטן הגוסס, סאיף אולה, מתוודה על הייאוש שהוא מצליח

להסוות בדרך כלל. הוויזיוניים מעידים על האנושיות שבמפגש המציב את המצלמה ומושא התיעוד על אותו מישור ניסויי של מציאות נחוות.

אתיקה של אחריות, המתועלת בעיקר באמצעות הזדהות יותר מהתערבות, מכשירה את תהליך הצילום המתמשך. בדומה למבט המתערב, המבט האנושי מעניק את הרושם המוחלט שצילום מתמשך אינו חשוב כמו תגובה אישית. מה שמעניק לטקסט מטען רגשי משמעותי הוא ששני הדברים מתרחשים באותו הרגע.

המבט הקליני או המקצועי: הסרט מציב את עצמו בגבולות מרחב אמביוולנטי בין תיעוד מרוחק לתגובה אנושית. הבחנתו של א"ג' ליבלינג שלפיה פְּתִיבִים לא תמיד זוכרים שמה שעבורם הוא סיפור מצוין הוא בעת ובעונה אחת אסונו של אדם אחר, מזהה את מקור האמביוולנטיות. אם המבט חסר הישע הופך תגובה אמפתית למוות או לגסיסה, לאי־יכולת להתערב למען האחר – המבט הקליני מתרחק לא רק מאמפתיה, אלא גם מחוסר אונים. המבט המקרי והמבט חסר הישע זרים למבט הקליני כמו המבט ההתערבותי או האנושי. המבט הקליני פועל בהתאם לצופן מקצועי של אתיקה, שמלמד את חסידיו את אמנות הניתוק האישי מהאנשים שהם עובדים אתם. איש המקצוע מבקש למצוא את מה שאחרים נתקלים בו באקראי, אך בוחר לא לגלות חוסר ישע ולא הזדהות. אין בכוונתו להתערב או להגיב באופן אנושי, אלא להגיב באופן ממושמע וחסין מפני גילוי מעורבות אישית.¹¹

המבט הקליני מעיד על סוג של מתן סמכות יוצא דופן. צופנים התנהגותיים מקצועיים ומפותחים למדי הם סימפטומטיים להיותו ממוקם על גבול המוסרי. מבט זה משרת כביכול מטרה נעלה – "הזכות לדעת" של הצופה – ומקבל אישור מכוח ערובה חוקתית של חופש העיתונות (הדבר נכון לגבי עיתונות, לפחות. בכל הנוגע לסרטים תיעודיים העוסקים במגוון נושאים רחב מאשר חדשות בלבד, לערובה לחופש העיתונות עלולים להיות גבולות שונים כאשר היא מתחרה בזכות לפרטיות).

כושר ההתנגדות בפני הצגה של מעורבות אישית נקרא אובייקטיביות. המתח שקיים בגבולות האובייקטיביות מתגלה מתוך ה"אחריות" של העיתונאי לוותר על תגובה רגשית, משוחדת או סובייקטיבית לאירועים כדי לשמור על עמדה מקצועית של צופה מנותק

11 הקטע הבא מתאר את תגובתו של צלם מקצועי למוות ולסכנת מוות בזמן דיכוי המהומות בסוויטו והוא משקף במלואה את האמביוולנטיות המתוארת לעיל:
 "לפתע ילד קטן נפל על הארץ לידי. אז הבנתי שהמשטרה אינה יורה יריות אזהרה. הם ירו ממש לתוך ההמון. ילדים נוספים נפלו [...] התחלתי לצלם את הילד הקטן שגסס בסמוך אלי. דם זב מפיו. ילדים אחרים כרעו וניסו לחסום את זרם הדם. ואז כמה ילדים צעקו שהם עומדים להורגני... התחננתי לפנייהם לעזובני לנפשי. אמרתי שאני צלם-עיתונות ושאני כאן כדי לתעד את המתחולל. נערה צעירה היכתה על ראשי באבן. הסתתרתני אך עדיין ניצבתי על רגלי. אז השתכנעו וכמה מהם הובילוני הצדה. כל אותו זמן חגו ההליקופטרים מעלינו ושמע קול היריות. זה היה כמו חלום. חלום שלעולם לא אשכח".

ציטוט מתוך דיווחו של אלף קומאלו, צלם שחור של היוהנסבורג סאנדיי טיימס, ראו סוזאן סונטג, הצילום כראי התקופה, מאנגלית: יורם ברונובסקי, תל אביב: עם עובד, 1979, עמ' 184-185; Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1973, pp. 191-192.

ונטול פניות. מילוויה של אחריות מעין זו באופן שלם אפשרי רק לעתים רחוקות – אם מדובר במקרה שבו התערבות הייתה עשויה להציל חיים. מדובר בזניפה חריפה במיוחד במקרים שבהם האירוע בויים מלכתחילה למטרות סיקור עיתונאי, כמו בהפגנה נגד הגרעין באוקלנד, קליפורניה ב־1987, שהסתיימה בקטיעת רגליו של אחד המפגינים בשם בריאן ויילסון על ידי רכבת תחמושת; או באירועים מורכבים אף יותר ומתוקשרים באופן חוצה־תרבויות, כמו ההקרבה העצמית של כמרים בודהיסטיים בסייגון. במקרים אלה המאורעות יכלו בהחלט להתנהל באופן שונה לולא היו מיועדים לצורכי סיקור עיתונאי: האם על העיתונאי מוטלת באותו מקרה ה"אחריות" לדווח על המעשים שנוכחותו מעודדת, או שמא מוטל עליו להתערב כאשר חיי אנוש מונחים על כף המאזניים?

סובצ'ק מתארת את הסימן של המבט המקצועי בתור "יכולת טכנית ודמוית־מכונה בפני מאורע שנדמה כקורא לתגובה אנושית נוספת"¹², תיאור שמציב את המתעד המקצועי קרוב לאוטומט. הפרספקטיבה הנגדית מדגישה את האתיקה של "המטרה הנעלה" ואת הצורך של המתעד המקצועי לפטור עצמו מהתערבות כדי לשרת מטרה זו. הזכות לדעת היא זכות ששייכת לרוב, לכל האזרחים, והדרך לממש אותה על הצד הטוב ביותר היא לאפשר למאורעות לדבוק במסלולם, אפילו אם מדובר במאורע שתוכנן מראש כתקשורת. יש להניח כי המשתתפים במאורע מסוים מודעים לתוצאות אפשריות וכי הצופים בו מודעים לזיוף אפשרי; אין זה מחובתו של העיתונאי למלא את תפקיד ההורה או המשגיח (כמה מסרטיו של פיטר ווטקינס, כמו *Culloden*, משחק מלחמה ופארק העונשים מבליטים את ערפולם המוסרי של העיתונאי המקצועי ושל מבטו כאשר העיתונאים הבדויים של ווטקינס מבטאים בבהירות תגובה אנושית למה שהם רואים. הם מדווחים על ממצאיהם, אך מנסים גם להעניק ביטוי לתגובה האמפתית האפשרית מצד הצופים כלפי האלימות או האכזריות. מבלי לפעול בכיוון של התערבות אמפתית או של הגשת עזרה לסובלים, תגובתם מבליטה את חוסר הישע של העיתונאי, את האינטנסיביות של הסיטואציה, את האנומליה של העמדה המקצועית ואת הצורך בהתערבות אנושית גם אם השפעתה מסתכמת בלא־כולם).

הצופן המוסרי נחלק לפרקטיקות מוסדיות שונות. רופאים, חוקרי מדעי החברה, שוטרים, חיילים ועיתונאים נדרשים רובם ככולם לצופן השימוש המקצועי והקליני של המבט באופן שונה ונפרד. הקולנוען או המתעד אף מתחייב לצופן מקצועי שעשוי לדרוש ניתוק ממצאיות קודמת שממנה הוא בונה טקסט. הניתוק במובן רחב זה מוביל אותנו לעולם של ייצוג טקסטואלי באופן כללי, וחורג מעבר למצבים שבהם ברגע הצילום, החיים בסכנה. כך מחריף המתח בין אובייקטיביות וביטול עצמי, מצד אחד, לבין סובייקטיביות והתנגדות, מצד שני. המבט הקליני עשוי באותה מידה להיות תגובה בזויה, תסמין של פתולוגיה חברתית שמותחת את הניתוק מעבר לגבול מוצדק.¹³

תצוגה זו של מבטים ושל צופנים מוסריים התומכים בהם מביאה את המוסרי, הפוליטי והאידיאולוגי לכלל מערך סוגסטיבי. הם מכוונים את תשומת הלב שלנו לאתיקה של אחריות,

12 סובצ'ק, הערה 5 לעיל, עמ' 298.

13 לדין מורחב על הבזוי, ראו זיליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, מצרפתית: נועם ברוך, תל אביב: רסלינג, 2005.

שכן כל מבט מסמן תגובה חלופית נוכח המוות; מכוונים לפוליטיקה של ייצוג ושל סמכות, שכן כל מבט מייצג את מה שהקולנוען רואה, את האופן שבו הוא משיב ואת הממסר של תגובות אלה לצופה; ומכוונים לאידאולוגיה של אובייקטיביות ושל אפיסטמולוגיה, שכן כל מבט מחזק את ערכו של הוויזואלי כראיה וכמקור ידע (כל מבט תלוי בניתוק ובחוקים האופטיים של המצלמה כדי להעביר טונליות סובייקטיבית. מבחינה זו כל מבט תומך באפיסטמולוגיה המבוססת על עקרונות מדעיים של שעתוק מכני על אף שהוא עשוי לתמוך גם בצורות אינטואטיביות, אמפתיות או גנוסטיות יותר של ידע).

תבניות תיעודיות והתייחסות אחת

לשאלות אקטיוגרפיות אלו, המתייחסות לעמדת הקולנוען, לדרך שבה הוא ממלא את המרחב ומסדיר את מידת הריחוק של מבט המצלמה, לא מייחסים חשיבות עליונה בביקורת או בפרקטיקה של סרטים תיעודיים. שתיקה זו עשויה להיות סימפטומטית לאסטרטגיה קונבנציונלית של קולנוענים לייצוג הנוכחות שלהם עצמם, אסטרטגיה שיצרה מסכה המסווה את האדם שעומד מאחורי מבט המצלמה. בשם המטרה הנעלה, קולנוענים פוטרים עצמם מנשיאה באחריות על נוכחותם הגשמית. התבנית האינטראקטיבית והתבנית הרפלקסיבית הן היחידות שמכירות בנוכחות הקולנוען באופן שגרתי, ומבין שתיהן – רק התבנית הרפלקסיבית מעמידה את הנוכחות הזו בסימן שאלה. בנוגע ליתר התבניות, מוסכמות מסוימות פותחו כך שבאופן דומה לזה הרווח בקולנוע עלילתי קלאסי הן מציגות את נוכחות הקולנוען בתור היעדרות. אלה הן מוסכמות אמיתיות; הן היו עשויות גם להכתיב דבר שונה. התנועה של יצירה אינטראקטיבית של סרטים לעבר יתר הכרה בנוכחותו הגשמית של הקולנוען ממחישה את כוחה של המוסכמה. סרטים רבים הבנויים סביב ראינות או סוגים אחרים של התחייבות בתהליך התבוננות בין הקולנוען לשחקנים חברתיים, מציגים את הקולנוען בתור נוכחות מחוץ למסך (off-screen), בתור תבונה מנותקת מגוף. כך או אחרת, ז'אן רוש בחר מלכתחילה כיוון חלופי, שבו ההתערבות האישית של הקולנוען – התהליך האקטיבי והמפורש של עיצוב חוויה מהחיים לכלל מיזנסצנה, הקונטינגנטיות של התרחשויות בדינמיקה של היחסים בין קולנוען לנושא – התערבות זאת מצביעה על נוכחותו הפיזית של הקולנוען בזירת האירוע.

הניסוח המיוחד של נוכחות המצלמה (והקולנוען) בתור היעדרות, השכיח בנרטיב הקלאסי, מציב בעיות מסוג ייחודי בסרט תעודה. בסרטי תעודה המזוהים עם המודוס החשיפתי, למשל, נוכחות הקולנוען מסולקת מהתמונה ועוברת לפסקול. בדרך כלל, הפסקול מעביר את הטיעון של הסרט. בניגוד לתפיסה שהקולנוען התיעודי מייצג פטישיזציה של הנראה כשלעצמו; אז אם יש בכלל פטיש, במקרה הזה הוא דווקא המילה, בהתאם ללוגוצנטריזם האפלטוני ולדגש על הדנוטציה בשיחים של צלילות הדעת.¹⁴ פנייה ישירה, בין אם על

14 בסרטי התבוננות תיעודיים ניכרת במיוחד הערפת הנראה לעין, למרות שהייתי טוען כי גם מועטה הנוכחות של פטישיזציה של הנראה לעין בנפרד מהניתן לשמיעה. בסרטים כמו *Primary, High School*, ר'*Salesman*, או ב'*Sherman's March*, התוצרים האינטראקטיביים והרפלקסיביים של אופן ייצוג זה יהיו כמעט סתומים לצופים אם נפריד אותם מהפסקול המלווה אותם. מושא הפטישיזם הוא

ידי קריין באוף־סקרין, או על ידי קול הסמכות המופיעה און־סקרין, תומכת במסורת הידע האוניברסלי המנותק מהגוף. בדומה למבט הקליני, דיבור מעין זה מצריך קבלה של המגמה לניתוק המידע מהגוף שמייצר אותו. הטענות של המילה חורגות ממוצאן הגשמי. עדיף להעביר אותן ממקומן הקבוע ולהתייחס אליהן כאל זיגוג של הסצנה. התכונה נטולת הגוף של הדיבור הופכת למעלה רטורית, והאינדיבידואציה הופכת לשאלה של הטיית השיח המוסדי באמצעות "הגרעין" או הטקסטורה של הקול המיוחד שחוזר ונשנה. קולות אלו – למשל של מגישים ושל כתבים בטלוויזיה – קשורים לגוף שאינו מייצג עדות אישית, אלא סמכות מוסדית בצורה אנתרופומורפית.

העדיפות הזו שניתנת למילה נתקלת במשבר בכל פעולת עריכה. בכל קאט קיימת הזדמנות לחקוק מחדש את נוכחות הקולנוען במקום לסלק אותה ממנו. כל קאט פותח פער בין הגורם האנושי לעדות הסינמטוגרפית רק כדי להתיך אותו שוב בהרחקה מתמשכת. המוסכמה התייעודית רואה בחיוב את הציפייה לנוכחות, לאתיקה של עדות ראייה ולהשקפה מצבית, אך בעת ובעונה אחת מסלקת את ההוכחה הגשמית לנוכחות (יוצאות מן הכלל הזה הן עבודות דוגמת מלון טרמינס של אופולס, שואה של קלוד לנצמן, *Hard Metal's Disease* של ג'ון אלפרט ו־*For the First Time* של אוקטביו קורטסאר).

האתיקה של אובייקטיביות ועיתונאות טובה מחליפה את האתיקה שקשורה ל"להיות שם" בזירת האירוע, או מותקת לתוך אתיקה של רטוריקה ושכנוע של מה שיכול להיאמר ממרחק, ממקום אחר. העריכה דוחקת את "זירת האירוע האחרת" שממנה רואים את שהמצלמה מייצגת. ברגע שבו נפערת לאקונה, עבודת העריכה מאחה אותה מחדש במרחב ההיסטוריוגרפי. אנו נותרים עם חלון לעולם שהייתה בו פעם נוכחות. החלון מגלם נוכחות זו בייצגו אותה כנוכחות נעדרת.

שאלות אקסיוגרפיות שעוסקות במרחב אתי מחזירות אל הסצנה את הנוכחות הנעדרת-

היומימי, החוויה של הרגיל הנטולה מסגרת קונספטואלית והכללות שקריניות ישירה הייתה מעניקה. טיעונים לפטישיזציה של הנראה לעין כמו שאַנט קון (Annette Kuhn) מעלה במאמרה מאיר העיניים "The Camera I: Observations on Documentary", או כמו אלה של נואל בורק (Noel Burch) ב־"Hogarth, England Home and Beauty: Two Recent British Films and the Documentary", תוקפים את "ההגמוניה של הנראה לעין" או את "המשיכה הבורגנית להעתקים מדויקים כאמצעי להשגת בעלות המתפשטת באופן סמלי", אם נשתמש במונחים של הפרויקט שעמד במרכז שנות השבעים של המאה הקודמת, ושהתכוון להחליף טקסטים קלאסיים קריאים (פשוטים, נוחים לקריאה, *readerly*) בטקסטים רדיקליים כתיבים (מורכבים, שאינם מאפשרים לקורא לצרוך אותם באופן פשוט, אלא מחייבים אותו להשתתף בייצורם *writerly*). שני המאמרים מופיעים ב־"Screen 19", 2, 1978. במרכז פרויקט זה עמדה הטענה כי התבוננות במקום עימות וייצוג במקום הסבר מאפשרים לאידאולוגיה השלטת בז'אנר התייעודי לצעוד יד ביד עם האידאולוגיה הבורגנית השלטת. האסטרטגיה התקינה־פוליטית היחידה הייתה זו שקראה תיגר על המוסכמה ועל הצופן בטקסט עצמו ועל ידי כך הפכה את הצרפה למודע לטקסט לא רק מבחינת מה שהוא מייצג לגבי העולם, אלא גם מבחינת מה שהוא מייצג בתור טקסט. הדבר מעודד פוליטיקה צורנית שנוטה לרדוקטיביות בהכללות שהיא עורכת לגבי אידאולוגיה בורגנית, לפטישיזציה של הנראה לעין ולפעולתו של המנגנון הקולנועי כאמצעי לפיקוח חברתי. אין זה מקרה שלחוקר ומבקר הקולנוע נואל בורק הייתה לאחר מכן השפעה נרחבת על מבקרים פורמליסטיים כמו דייוויד בורדוול וקריסטין תומפסון יותר מאשר על מבקרים פוליטיים כמו רוברט סטאם או טניה מודלסקי.

אך-המבנה כדי לחקור ולדרוש על האידאולוגיה, הפוליטיקה והאתיקה שלה. דמיינו לכם את אופן ייצוגם של אסונות. לעתים קרובות קיים מתח גלוי בין צופן התנהגות מקצועי שמעמיד את הקולנוען בשירותו של שיח מוסדי ובין צופן אתי של אחריות אנושית לסביבה המידית שלנו. האחריות המצבית נהדפת והופכת לאחריות מקצועית, נטולת גוף ומנותקת. נוכחות הכתב (הרושם חד ביותר בדיווחי חדשות) מעידה על האותנטיות של הייצוג, אך זהו אימות המבוסס על חוסר האותנטיות של עצם נוכחותו של הכתב. במילים אחרות, הכתב בתור שחקן חברתי והיסטורי בזירת אירוע של אסון אנושי מחויב לדכא כל תגובה לאסון, מנחמת וסוחפת, כדי לשמר את הריחוק הנחוץ לסיקורו של האסון למי שלא נכח בו פיזית. ריחוק זה מאפשר לצופה להביע תגובה רגשית לתמונות האסון, כביכול ללא תיווך, אף שתגובתו נותרת תלויה באקט החברתי של הניתוק.

דוגמה לכך ניתן למצוא בדיווחי החדשות על הרעב באתיופיה. ראיונות שלאחר מכן עם כתבים שהיו הראשונים להציע כיסוי חדשותי של האירוע (השימוש במילה "כיסוי חדשותי" מזין את ההתייחסות למרחב שמוצגת כאן), הציגו את הקשיים שבהם נתקלו הכתבים כדי לשכנע את רשת התקשורת הראשית (BBC) לדווח כל עיקר על האירועים. הראיונות אינם חושפים באיזה אופן התקשו הכתבים לחיות בצל המוות ולהגיב באמצעות צילומם. שאלה מעין זו תהיה "לא מקצועית" אם תופנה על ידי כתב אחד למשנהו בשיח ציבורי, כיוון שהיא מעמידה את עצם האתיקה של הדיווח בסימן שאלה. סביר להניח שהייתה תגובה אנושית; אולי אפילו בולטת, אבל מבחינה חדשותית אין לה מקום משמעי. בתור מקצוענים, נוכחות הכתבים זוכה באמינות כל עוד היא מסמנת את תפקידם באתיקה של היעדרות, ריחוק וחוסר התערבות בשם שיח מוסדי. ההרחקה המערכתית של הקולנוען או הכתב מזירת האירוע והשידור הוויזואלי של הכתב בזירת האירוע משיגים אותה המטרה: בשני המקרים הנוכחות הגשמית של הכתב משרתת, יותר מכול, את צרכיו של שיח מוסדי. בנוכחותו הגשמית, המטרה היא לאשר את הימצאותו בכל המקומות בו-זמנית של "גוף מחבר" (authoring agency) של המערך החדשותי, מאשר להגיש עדות על התגובה של אדם לסבלו של הזולת.

פוליטיקה של מרחב, פיקוח על גבולות ותחזוקת אמצעי ההרחקה הם ביסוד הביקורת של חוקר הקולנוע התיעודי, בריאן וינסטון, על המסורת האקספוזיטורית בקולנוע התיעודי כמסורת שיוצרת את הנושאים שלה כקרבנות (נקודת ההשקפה של הקרבן מזכירה את העיסוק הבלתי נלאה של הקולנוע התיעודי במוות: הפיכת אדם לקרבן היא השחתה או רצח של האינדיבידואל כדי ליצור אפיון [typification] או סטראוטיפ). כאשר גם הקולנוען וגם השחקן החברתי מתקיימים יחד בגבולות העולם ההיסטורי, אך רק לאחד מהם הסמכות לייצג, אזי השני, שמשמש בתור נושא הסרט, חווה העתקת מקום. למרות היעדרותו הגשמית-אתית, הקולנוען ממשיך להחזיק בקול המפקח, ונושא הסרט מועבר לתחום מיתי של סטראוטיפ מתומצת ורדוקטיבי, ברוב המקרים של גיבור רומנטי או קרבן חסר ישע. לאחר הניסיון לעזור למעמד העובדים להביע את קולם בסרטם של ארתור אלטון ואדגר אנסטי (Arthur Elton and Edgar Anstey, *Housing Problems*), גבר שוב כוחה של המוסכמה לדיבור בשם הזולת: "הקרבן יוותר חשוף בתור הנושא המרכזי של הסרט התיעודי, אנונימי ופּטטי, ובמאי הסרטים התיעודיים שנושאים קרבנות יהיה 'אומן' כמו כל קולנוען אחר."¹⁵

Brian Winston, "The Tradition of the Victim", Alan Rosenthal (ed.), *New Challenges for* 15

ההצגה של סובייקטים ש"נותרים חשופים", אך אינם רשאים לחשוף את ניתוקו של הסובייקט האנושי שמייצג אותם מהווה עמדה של קרבן. מהלך זה מוביל לתוצאה האקסיוגרפית של הצבתם במיזנסצנה שעליה אין להם שליטה, לא בשונה מה"עדר" (שחקנים מקצועיים) שעליו מדבר אלפרד היצ'קוק בהדגישו את השליטה המוחלטת של הבמאי בתגובת הקהל. קרבנות רעב מהווים דוגמאות חסרות שם; ייצוגם מספק הוכחה לאסון, האנונימיות שלהם מתירה אמפתיה וצדקה. זאת אם אכן ראינו מעבר לנוכחות הנעדרת של הקולנוען האקספוזיטורי או כתב החדשות שחוסר התגובה שלו גורר את תגובתנו אנן.¹⁶

צורה אחרת של עדות מתרחשת בסרטי התבוננות תיעודיים דוגמת אלה של פרד וייזמן (Fred Wiseman) או סרטו של מרטין בל, חכמת רחוב (*Streetwise*). שלא בדומה לתבנית האינטראקטיבית, שבה בולטת האינטראקציה בין הקולנוען לסובייקט, סרטי התבוננות תיעודיים מסלקים את הקולנוען מהפריים גם אם לא מזירת האירוע. בעייתיות אתית שלמה צמחה סביב אסתטיקת "הזבוב-על-הקיר" של הסינמטוגרפיה, שמעתיקה פחות או יותר את הסגנון הנרטיבי הקלאסי, אך בעת ובעונה אחת משמשת עדות, באמצעות עדשת המצלמה, לנוכחות-כהיעדרות של הקולנוען. איזו השפעה יש לנוכחות שלא מכירים בה? (פט לאוד, גיבורת הסדרה משפחה אמריקאית שתריסר פרקה תיעדו את חיי משפחת לאוד במשך שנה, הרגישה שהפכו את בני משפחתה לסטראוטיפים). איזו סמכות מכשירה ניכוס דימויים של אחרים בהיעדר יחסי קרבה שזכו באישור? (איזה מנדט מתיר התבוננות בוויכוחים ובמריבות בין הבעל לאשתו המככבים בסרט *A Married Couple*; מהי המטרה הנעלה שמצדיקה חשיפה של אסטרטגיות ההישרדות של משפחה מרוששת בסרט *The Things I Cannot Change*; באיזה הקשר אפשר לומר על אנשי שבט היאנומאמו שהם נותנים "הסכמה מדעת" לסרטים האתנוגרפיים שמהווים בסיס ל-*Yanomamo Series*? אלו סוגים של אינטראקציה או הכרה אנושית שבשתיקה ניתן לכלול בסגנון ההתבוננות מבלי שהקולנוען ישתול את עצמו בתור שחקן חברתי נוסף בגבולות אותו מרחב היסטורי? – רמיזות להסכמה מתגנבות לסרטים *Soldier Girls, Seventeen* ו-*Kenya Boran* מבלי להפוך סגנון התבוננות לסגנון אינטראקטיבי).

אפשר להעמיק בדיון על קבוצה מצומצמת אך מעוררת עניין של סוגיות אלו אם נשאל כיצד שינויים במוסכמות הקובעות את אופן הצבת המצלמה במרחב בסרט מסוים מערבים

Documentary, p. 274. ניתן לחקור בצורה מועילה את המתח שבין הנושא כקרבן לבין הקולנוען כאומן ביחס לסרט הקו החזק הדק, שבו רצונו של ארול מוריס ליצור סרט טוב מביא לשחרורו של רנדל אדאמס שהואשם על לא עוול בכפו ברצח שוטר בדאלאס, טקסס. אדאמס מקבל הזדמנות לגולל את סיפורו, אך הוא יותר מוצג לראווה מאשר בעל סמכות. הסרט מכיר פחות בכבודו של אדאמס וכישרו מאשר ביכולתו לשחק תפקיד מפתח בתזמור של דרמה מותחת על אי-צדק וקרבנות. קורבנות זו כוללת גם את מה שחוקר הקולנוע התיעודי בריאן וילסון מייחס לאותם קולנוענים המציגים את מושאי התיעוד שלהם בתור קרבנות של החברה או בתור דמויות-טיפוסיות (stock characters), שהצורך בהן נובע מעצם הטיפול הדרמטי במציאות.

16 אם אסטרטגיה זו של שלילת זכויות אזרח ויצירת מיתוסים אינה מייצגת פיקוח בהקשר של השיטה "הלא-מבוקרת" של עשיית סרטים תיעודיים – מה כן מייצג? בעולם של דימויים וסוגי שיה, של שפות שאנו מדברים ושגם מהוות אותנו – שאלת ה"פיקוח" היא נושא שמעסיק את הצופה ואת השחקן החברתי בהימדידה שהוא מעסיק את הקולנוען ואת האמנות שלו, ואולי יותר.

אותנו בפוליטיקה ובאתיקה של המבט התיעודי. כל סרט מבסס דפוסים נורמטיביים משלו, מוסכמות שהן חלק מהסגנון ומהרטוריקה של היצירה המסוימת הזו, אך מנצלות רפרטואר של טכניקות וסגנונות הזמינים לסרטים מאותו סוג, או אפילו לקולנוע באופן כללי. כאשר בוחנים סרטי התבוננות שבהם לא מתרחשת פנייה ישירה אל הצופה, עולה השאלה באיזה אופן ניתן יהיה להטות את המרחב האתי של הקולנוען הנוכח-נעדר. האם שינויים במוסכמה שנקבעה קודם לכן או חילופים באופן הייצוג במרחב יכולים להורות על פרספקטיבה רטרואקטיבית, על האתיקה המשתמעת משימוש בתבנית ההתבוננות, או על רה-קונטקסטואליזציה של אתיקה זו? האם הצופה גם יכול לחלוק את הפרספקטיבה הגאוגרפית של עמדת המצלמה מבלי לחלוק בהכרח את הפרספקטיבה המוסרית של עמדה זו?

במאמר על הרטוריקה של סרטו של ג'ון פורד מרכבת הדואר (*Stagecoach*), בוחן חוקר הקולנוע ניק בראון שאלות מעין אלה בקשר למיקום המצלמה אצל פורד ולגילוי הרגשות המוסרי של הצופה בעד או נגד דמויות מסוימות. בראון טוען כי למרות שאנו חולקים עם לואי, צעירה נשואה וצדקנית משהו מהחוף המזרחי, את נקודת מבטה הפיזית כשהיא יושבת לשולחן ארוחת הערב בחניית ביניים של המרכבה, איננו חולקים עמה את נקודת השקפתה המוסרית. השותפה לברית המוסרית שלנו היא דאלאס, פרוצה אוטוסיידרית, שעליה מגן גם רינגו קיד (ג'ון ויין).¹⁷ לאחר שהוא מנתח שוט אחר שוט מסצנת ארוחת הערב, כותב בראון: "למרות שאני חולק עם לואי את עמדת ההתבוננות הגאוגרפית שלה ברגע זה בסרט, אין אני מחויב לנקודת השקפתה הפיגורטיבית. אני רשאי, במילים אחרות, לפסול את עמדתה של לואי או את השיפוט שלה את דאלאס מבלי לשלול אותה כעמדה, בדרך שדאלאס עצמה, בהיותה שבויה בדימוי של הזולת, אינה יכולה".¹⁸

סרטי התבוננות תיעודיים מתוארים לעתים קרובות כפגיעים להנחות המוקדמות של קהל הצופים. בגלל היעדר קריינות מנחה ומכיוון שהקולנוען אינו נראה (או נשמע) בשום מקום, הצופים יעריכו את מה שהם רואים לפי תפיסות חברתיות ודרכי הסתכלות מקובלות (כולל דעות קדומות) שאתן הם באים לסרט. אף שתיאור זה אינו חסר ערך, יש לציין כי הוא מתעלם מיכולתן של אסטרטגיות של ארגון טקסטואלי למסור מידע בעצמן ולכוון את הפרשנות שאנו נותנים לסרט.¹⁹ פעולות רטוריות שמתוכננות ומבוקרות באופן זהיר ומוחלט בסרט עלילתי דוגמת מרכבת הדואר עשויות להופיע גם בסרטי התבוננות תיעודיים, הדומים דמיון מפתיע לסרט זה.

בהקשר זה ראוי לבחון את סרט התעודה חכמת רחוב, שמייצג היטב סרטי התבוננות. מכיוון שצולם ברחובות סיאטל תקופה ארוכה, הסרט נסמך על האמון שנבנה בין הקולנוען

17 Nick Brown, "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of "Stagecoach", *Movies and Methods*, vol. 2

18 שם, עמ' 468-469.

19 החשש מדעה קדומה של הצופים הוא, לדעתו של אד פינקוס, הסיבה לאי-הפצת סרטו התיעודי *Panola*, על אב שחור, אלכוהוליסט ומובטל בנאצ'ז, מיסיסיפי. צפייה בסרט עשויה פשוט לחזק סטראוטיפים קיימים על שחורים בדרום ארה"ב אם לא מספקים לה הקשר רחב יותר.

לנושא, בעיקר הילדים המככבים בסרט – טייני, ראט ודואיין. השימוש החוזר בצילומי תקריב שצולמו בעדשה רחבה ונוכחות המצלמה ברגעים של שיחות אינטימיות בין הדמויות מספקים עדות אקסיוגרפית ליחסי הקרבה בין הקולנוען לנושא (שלא כמו צילומי תקריב בעדשה צרה, שוטים בעדשה רחבה מצביעים על קרבה פיזית של קולנוען/צלם ונושא). קטעי קריינות בצורה של הערות יומן או וידוי שהדמויות הראשיות נותנות בוויס-אובר (אין שומעים כלל את קולו של הקולנוען) מוסיפים להרגשת האינטימיות. מתקיימת קבלה הדדית ללא מילים. סוגיות נוספות נשארות תלויות באוויר – האם, למשל, ניתן להסביר לנושאים מהי "הסכמה מדעת"; האם הם מסוגלים לתת הסכמה כזו; מהו המחיר המשוער על כך שהסובייקט מיוצג כקרבן; והעובדה שלמרות שדימוי מסוג מסוים מביע את נוכחותו המוסרית של הקולנוען ואת נשיאתו באחריות, מדובר בנוכחות שלוקה בחסר ולכל היותר נושאת באחריות רק באופן חלקי. אך השאלה המידית על האופן שבו שינוי במוסכמות המרחב משפיע על תגובת הצופה תובעת דיון נוסף.

שנה לאחר צילום הסרט, דואיין תלה את עצמו בתא מעצר. יוצרי הסרט החליטו לחזור לסיאטל כדי לצלם את הלוויה ולתכנן המשך לסרט שיעסוק בתפנית הדרמתית באירועים. עד לנקודה זו, הראיונות המוקלטים עם ילדי הרחוב לאורך כל הסרט הגבירו את העצמות הטונליות של הסצנות הנצפות, מה שמזכיר את טכניקת "הריאיון המוסווה" (masked interview – ריאיון שבו הקולנוען המראיין אינו נראה ואינו נשמע), שיוצרת סיטואציה, קוראת לדיון בנושא מסוים ואז מתעדת מבלי להתערב בשיחה.²⁰ המונולוגים בוויס-אובר מאפשרים לצופה גישה נוספת ואוריינטציה רגשית מבלי לנקוט אמצעים של מיזנסצנה או של אינטראקציה מפורשת בין הקולנוען לנושא. בסרט זה, לוויס-אובר אין אותו אפקט שיש לו לעתים קרובות בסרטים אחרים: היכולת לספק מידע המכניס את הדברים להקשרם – מידע מפי מומחים, עדים או ישירות מפי הקולנוען. בהתחשב במוסכמת הסרט, שלפיה השימוש בוויס-אובר שמור רק לשיחות המוקלטות עם ילדי הרחוב, הציפיות שלנו משתבשות כאשר אנו שומעים את קצין המבחן של דואיין אומר בוויס-אובר שדואיין רצה שאפרו יפוזר במצר פוג'ט (Puget Sound) בזמן שאנו צופים בגופתו מונחת בארון קבורה. בנקודה זו אנו זוכים ל"מידע פנימי" מאדם חיצוני למעגל של ילדי הרחוב, שפוגע באינטימיות שהלכה ונבנתה לפני כן על ידי הקריינות בוויס-אובר. הקולנוען משתמש בריאיון עם קצין המבחן כדי להשיג מידע מהסוג שהילדים תרמו עד אותו רגע, ואנו נכנסים למרחב שמיעתי מסוג שונה ומנותק יותר.

הדבר מקביל גם לסדר שונה במרחב הוויזואלי. בעוד צילומי תקריב בעדשה רחבה אפיינו את סגנון הצילום עד אז, המצלמה תופסת כעת עמדה בירכתי אולם הלוויות בזמן שאביו של דואיין והשוטרים המלווים אותו מתאבלים בעומק התמונה (אביו של הילד מרצה עונש מאסר). המצלמה נראית לא שייכת. נראה כאילו הפכו על פיה את האימפליקציה המקובלת שמה שאנו רואים הוא מה שהיה: מה שאנו רואים הוא מה שאיננו אמורים לראות.

עם זאת, אי-הנוחות המתוארת לעיל מתעמתת עם מוסכמה רווחת הנוגעת להצבה במרחב. "צילום ממרחק" (long shot) של אירוע דוגמת לווייה, עשוי לרמז על איפוק או על כבוד

20 ראו דיון שלי ברעיון "הריאיון המוסווה" בספר *Ideology and the Image*, עמ' 279-283.

(הדבר שכיח מאוד בסרטי עלילה), בעוד צילומי תקריב עלולים להתפרש כנדחקים ומפריעים. הם אולי גם חשודים מבחינה מוסרית על כך שהם בוחנים את יכולתם של שחקנים חברתיים להמשיך ולהתעלם מנוכחותה של מצלמה שמתעדת אותם ברגעים של אינטימיות ופגיעות מוגברת (בסרט השכנים של ג'ז' ליהר, ²¹ לצילומי התקריב השפעה מעין זאת: ככל שהאבל נמשך, אנו תוהים יותר ויותר לגבי הדינמיקה בין הקולנוען הלא־נראה לנושאים הנצפים מקרוב). אבל לצילומים ממרחק בזכמת רחוב יש השפעה מנוגדת. המוסכמות האקסיוגרפיות התהפכו. המרחק רומז על חדירה ללא רשות בעלת מודעות עצמית או רגשות אשם, על ניסיון להתקרב די והותר לרגע פרטי ולצלם אותו להגיע לידי צילומו כשיחסי הקרבה במרחב, הניכרים במקומות אחרים בסרט, חסרים. במקום להעביר מסר של כבוד, המרחק מרמז על מודעות לספק המוסרי שקיים בכל הנוגע לחזרה אל סיפורו של דואיין לא כדי להמשיך את ההיכרות עמו, אלא כדי לעשות שימוש דרמטי בגופו המת.

ההיפוך בציפיות הצופים בשילוב עם האקסיוגרפיה של סצנות הלוויה מחזקים את טענתו של ניק בראון שלפיה "עמדתו הפיגורטיבית [המוסרית] של הצופה אינה נקבעת על ידי תיאור של מיקום המצלמה בגאוגרפיה של הסצנה... אין ספק שהצופה נמצא במספר מקומות בעת ובעונה אחת – עם הצופה הבדיוני [או עם עמדת המצלמה והקולנוען], עם מה שהוא צופה בו, ובאותו זמן בעמדה שבה הוא מסוגל להעריך את הטענות של שניהם ולהגיב עליהן".²² ביהירות רבה, השוט יוצא נגד מוסכמותיו הקודמות של הסרט. אין אנו חופשיים לפרשו אך ורק לפי הציפיות והנורמות שלנו. הטיפול השונה במרחב מייצג גם תמורה אתית/פוליטית/אידאולוגית:

– **אתי** בהעלותו את השאלה לגבי אחריותו של הקולנוען בייצוג הלוויה. המוות ממלא כאן בבידור פונקציה נרטיבית – סמכות המבט נובעת מהשימוש הסטרוקטורלי במוות הזה במטרה לספק שיא דרמטי, בידוד של דיוקן חיי הרחוב באמצעות רגע בעל עצמה. כך או אחרת, הצורה הדרמתית באה על חשבון מבט גשמי ומצבי, כאילו הקולנוען אישר בשנית קשר היררכי בין מצלמה ונושא בהסתייעו במבט המקצועי, עתה כשהצורה הדרמתית מצריכה אותו.

– **פוליטי** בהעלותו את השאלה של ייצוג כנושא חברתי: איזה שימוש עשוי קולנוען לעשות בדימויים של אחרים; איזו צורה של הסכמה עשויים לתת אבות ובניהם (המתים) אשר תגן עליהם מפני הימצאות בעמדה של קרבות בטיעונו של מישהו אחר? כיצד יכול קולנוען מקצועי לעבוד באופן לא היררכי עם אלה שאינם בעלי כוח?

– **אידאולוגי** תוך אזכור כיצד הסובייקטיביות שלנו עצמנו נוצרת, בחלקה, על ידי מעורבותנו בטקסט וכיצד הסטה בתנאים של מעורבות זו נושאת עבורנו תוצאות מגוונות בהרבה ממה שטיעונים מסוימים של "השפעה אידאולוגית" על המנגנון הקולנועי עשויים לגרום לנו להאמין.²³ הבדל משמעותי במרחב האתי נפער בין שני סגנונות צילום מובהקים; הקולנוע

21 Bob Connolly and Robin Anderson, *Joe Leahy's Neighbors*, 1988*

22 בראון, הערה 12 לעיל, עמ' 472.

23 טענת-הנגד העיקרית לעמדה זו, שניק בראון מותח עליה ביקורת מרומזת לאורך כל מאמרו, היא זו

עושה הרבה יותר מאשר להשיג השפעה אידאולוגית יחידה של מימוש נושא טרנסצנדנטי (אם יש השפעה של יתר-טרמיניזם וביטול סמכויות לחויית הקולנוע בכלל, היא עדיין כפופה לשינוי משמעותי ברמה היותר מוחשית של המרחב בתוך ובין שוטים).

הבחנה דומה בין סגנונות של מרחב מוסרי מודגמת בסרטו של פרד וייזמן, *Model*. קטע מאלף במיוחד הוא הפקת פרסומת טלוויזיונית לגרבוניס מתוצרת "אוון פיקון"; בסיומו של הקטע מובאת על דרך הניגוד הפרסומת הגמורה עצמה. וייזמן אינו מספק פרשנות לתהליך יצירת הפרסומת. רק כשרואים את הפרסומת הגמורה, רק אז מתברר לגמרי ששני רצפים ארוכים – אחד שמתבונן בהסרטה סצנה באתר צילומים בניו-יורק ואחר שמתבונן בצילום סצנה אחרת על "במת סאונד" (sound stage) על ידי במאי אחר – הם שני חלקים של אותה פרסומת. בהתבוננות של וייזמן בתהליך זה, המרחב נחלק בחדות כדי להציג את מה שכינתי במקום אחר "אפקט הפסיפס".²⁴ בכך שאינו מדריך אותנו לאורך הרצף הנפרש של תמונות ואירועים, ובכך שהוא מספק לנו רק את הצליל המסונכרן של אתר צילומים (בלי מוזיקה או דברי פרשנות), כבר משיג וייזמן הבדל משמעותי מהפרסומת שאחר צילומיה הוא עוקב: סגנונו מצריך קריאה רטרוספקטיבית כדי שיובן במלואו. אך הניגוד בין סגנונו המתבונן של וייזמן לבין סגנונה האקספוזיטורי-רטורי של הפרסומת נרחב בהרבה:

– וייזמן מדיגש משך, תהליך, מלאכה, הפקה, ובמרומז – את עקירת הערך העודף. רצפי הצילום (takes) הארוכים שלו, הכללת רגעים "ריקים" ופעולות חוזרות (למשל צילומים חוזרים של אותו שוט על ידי צוות הצילום שבו הוא מתבונן, או שוטים מתמשכים של צופים שפשוט ממשיכים לצפות) מייצרים תחושה של התבוננות ממצה (כלומר – שראינו לבטח את כל מה שיכול היה להיות רלוונטי כיוון שראינו כה הרבה שאיננו כזה). הופעה חוזרת ונשנית של אנשים דוגמת הבמאי רומזת אט-אט על תחושת עומק פסיכולוגי ומובחנות (אין זה סתם "הבמאי" שתפקידו הכללי אף יימחק בפרסומת הסופית, אלא ביטוי מפורט של אינדיבידואל בעל גינונים, ביטויים וגישה אידיוסניקרטיים).

– פרסומת הגרבוניס בונה איחוד בהיר ולינארי של מרחב ופעולה. מעניין לגלות שווייזמן מתרגם את המרחב למוסכמות נורמליות ראיסטיות של נפח תלת-ממדי ללא גבול, נפח שבו שחקנים חברתיים ממוקמים מרצונם ביחס זה לזה, לעומת הפרסומת שבה ניתנה עדיפות להנעה הלינארית של הסיפור. המרחב "האמתי" שווייזמן מתבונן בו מעומת עם המרחב הבנוי שבפרסומת; ואנו יכולים להבחין בחוסר התאמה. הלינאריות של הפרסומת מצמיחה מרחב בלתי אפשרי בסגנון אֶשֶׁר (Escher): התנועה של הדמות הראשית משוט לשוט מסובבת אותה כך שבסוף היא הולכת אחורנית, לעבר המקום שבו התחילה, למרות שהייתה אמורה להעביר את הרושם של אשת-עסקים דרוכה וקרת-רוח העוזבת את ביתה ליום עבודה במשרד.

של ז'אן-לואי בודרי: "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Movies and Methods* 2, pp. 531-542.

Bill Nichols, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana: Indiana University press, 24 1981, chapter 7

חוסר ראיזם דומה מתרחש בפסקול. בעוד וייזמן אינו מספק לנו דבר זולת קולות אתר הצילומים, הפרסומת אינה נותנת כלל קולות של מקום (ולא רמזים, כמובן, לנוכחותם של צופים או צוות צילום). המרחב השמיעתי נתפס לחלוטין על ידי ג'ינגל ופרשנות בוויס־אובר. הכוונה בפרסומת ברורה כבר בצפייה ראשונה. אנו מבינים את הדמויות כטיפוסים, כמייצגי מעמד חברתי ולא כבעלי ייחוד (לדמות הראשית, שנתקלת ברחוב בגבר נאה אך חסר שכל, אין פסיכולוגיה אישית: היא יכולה להיות מזוהה רק כ"אשת קריירה מצליחה ומושכת" וכדומה). במקום להיות ממצה, הפרסומת מדגישה מהירות, מידיות, וכן התמוטטות כמעט סוראליסטית של עולמות. אנו נעים בין מפגש ברחוב בין אשת קריירה לבין איש עסקים שקוע בהרהורים, המוקסם מהופעתה החיצונית (במיוחד, כמובן, מרגליה), למעין אפקט זנב־טווס (התוצאה של הצילומים באולפן), שבו רגליה של אישה אחרת מתרוממות בפריים למצב יציב אך גבוה יותר ויותר, בהציגן בכל פעם סגנון אחר של גרבוני. ולבסוף אנו מגיעים לדמות דו־ממדית, כמעט פלקטית, של אריזת גרבוני "אוון פיקון", עם שם החברה מוצג בהבלטה. הפרסומת ממוטטת את המרחב החברתי התלת־ממדי אל תוך המרחב האיקוני הדו־ממדי של אריזה מסחרית.

– למבט המצלמה של וייזמן יש אופי מצינני (המאפיין של מבט המצלמה של וייזמן הוא נוכחות שלא מתייחסים אליה או נוכחות־נעדרת ביחס לשחקנים החברתיים), ועם זאת אין המבט הזה מפתח את הנטייה הסקופופילית לצורתה היותר מפורשת מגדרית של מציננות שקיימת בסרטים עלילתיים רבים (המצלמה אינה מיישרת קו עם דמויות גבריות ואינה מבודדת נשים כמופעי־תצוגה־לצפייה). הצילומים שוויזמן מתבונן בהם עושים זאת, אך המצלמה שלו עצמה סוקרת את הסצנה כדי לכלול עוברי אורח מזדמנים, עקרות בית המתבוננות בעד החלונות, זוג גייז העוצרים להסתכל, שוטר, מנקה רחובות וכמה אחרים. וייזמן מאפשר לנו להתבונן בהיררכיה המגדרית של המרחב כפי שהיא מאורגנת על ידי צוות הצילום מבלי לשכפל אותה בעצמו.

– בניגוד לכך, המציננות הבוטה שבפרסומת "מיישרת" בבהירות קו עם מערכת המין/מגדר ההיררכית. נשים הופכות עצמן ל"יצוגיות" וגברים נהנים מתצוגה זו (האם זוהי הקריירה הראשית של הגיבורה שלנו?). כאשר האישה נתקלת בגבר, איש העסקים, המצלמה נוטה מפניה ומחילופי המבט המהירים בין הדמויות לכיוון רגליה, בעוד הגבר אווזז במותניה ומסובב אותה במאמץ מבוים היטב לשמור על שיווי משקלם (מצלמתו של וייזמן עצמו לא הציעה מבט כזה על "חלקי גוף" וגם לא תיעדה את מצלמת הפרסומת עושה כך; כתוצאה מהיעדר זה של אזהרה מראש, העתקת המבט אל רגליה מפתיעה אף יותר; וייזמן עוזר להסב את תשומת לבנו לכך באמצעות הבדל אקסיוגרפי בסגנון הצילום). בפרסומת עצמה, התשוקה מועתקת "באופן טבעי" מפניה של האישה אל רגליה/גרבוניה באמצעות תנועת המצלמה וג'ינגל המתייחס לגרבוניה ("מראה חדש ומסעיר... <מטה> עד לגרבוניה") כך שזה לא נראה זימתי ומְחַפֵּץ אלא יותר גילוי אינפורמטיבי של המפתח להיותה נחשקת (הטיית המצלמה כלפי מטה תואמת "סגנון עריכה רְאָיִית" [evidentiary editing], שבו מה שרואים ממחיש את מה ששומעים: "מטה עד לגרבוניה"). אחרי הכול, הפרסומת מכוונת לנשים אחרות ולא לצופים/מציננים הזכרים. המבט הגברי צריך להיות מוצג כמשהו רצוי, ותשומת הלב הפטישיסטית לרגלי הדמות צריכה להיות

מוצגת כסוד הנחלק בין נשים (או בין הנרטיב הרטורי לצופה הנשית): גרבוניס אלה הם המקור האמיתי להיותה של האישה נחשקת.

– מרחב חברתי כפי שוויזמן מציג אותו אינו מתמקד כל־כך במשיכה מינית כמו בעבודה. אם קיימים רמזים של אוריינטציה מינית, אין הם חלק מ"הטרורסקואליות כפויה". אנו רואים נשים בשמלה מרושלת, עקרות בית הנראות אדישות להיותן בעלות חזות נחשקת או לא, זוג גיזי המסתכלים נכוחה באדישות גלויה למשיכתן הזוהרת של הדוגמניות. הגוף כפי שהוא מיוצג על ידי וויזמן עובר דה־ארוטיזציה והופך לכלי או לאמצעי. למרות הקושי הגדול בצילום על פי תכנית, הגוף עובר אימון עקשני כדי להפיק רושם טבעי וספונטני. הפנייה החוזרת של הבמאי אל השחקנית הראשית/דוגמנית היא בלשון "בובה" או "מותק", בדרך כלל בנימה של סובלנות נחושה לטעויות שהיא עושה במחוות הגוף או באות הכניסה. הגרסאות החוזרות מחייבות את השחקנים למחוק כל מידה של עצמאות: תנועותיהם חייבות להיות מתואמות באופן מושלם לגמרי עם רצונו של הבמאי, שבתורו חייב לספק את רצונם של נציגי "אווו פיקון" המתבוננים במתרחש. בעולם ההיסטורי שוויזמן מתבונן בו, הן לגברים והן לנשים אין שליטה על האירועים ועל תזמור התנועות או המבטים של עצמם; נציגי החברה משני המינים טוענים לכוח זה.

– בניגוד לטענתו של וויזמן על אילוץ מערכתי, פסיכולוגיה אינסטרומנטלית והיקבעות־יתר (overdetermination), הפרסומת מעבירה סיבתיות לינארית וממוקדת־דמות, אך הזמניות שלה מתהפכת. הפרסומת מציגה תחילה תכונה מסוימת של החיים (היות האישה נחשקת) שמוצגת לאחר מכן כתוצאה של הסיבה הנחשפת רק אחריה (הגרבוניס): כך תהיי, אם תקני זאת. ניתן להחיל על הפרסומת משפט תנאי כפי שניתן לעשות זאת עם סרטים מסוג זה של פיטר ווטקינס, משחק מלחמה. התוצאה, אף שהיא מופיעה ראשונה ומוצגת כסגנון חיים עכשווי וקל להשגה, מוצבת רטרואקטיבית בעתיד. זוהי תוצאה בהמתנה; היא יכולה להיות שייכת לעתידך אם תגרמי לה לקרות עכשיו על ידי רכישת המוצר המתואר. מרחב זמן קורסים פנימה לרגע הבריאה שלהם: התמונה הסופית ובה התיאור האיקוני הדו־ממדי של אריזת גרבוני "אווו פיקון". יש למוצר זה המעמד האונטולוגי של דבר ראשון אף כי הוא בא אחרון: דבר לא ייצר אותו; זה אינו מוצר אלא קמע ראשיתי. גם את יכולה "לשחק" את אלוהים ביצירה של עצמך. קני מוצר זה, והמרחב האקסיוגרפי של תשוקת גברים ועתיד אישי של הצלחה וזוהר יהיו שלך. הטלאולוגיה שנראית כה עדינה או מעורפלת בייצוג העולם ההיסטורי של וויזמן, מתבהרת לחלוטין: העתיד שאת רוצה (העתיד שאנו רוצים שתרצי) הוא שלך וכך בדיוק ניתן להשיגו.

ההבדל בין ההתבוננויות של וויזמן לבין הטענות של הפרסומת מבחינת ארגון המרחב מציע מערכות אקסיוגרפיות שונות. מתקבלים ערכים שונים. הסמיכות של צורה אחת של מרחב אתי לאחרת לא רק מבליטה חלק מהפעולות, שלולא כן היו עשויות להיות פחות ברורות בפרסומת (אלמלא הייתה לנו גישה ל"סצנה האחרת" בהפקת הפרסומת), אלא גם מספקת לנו הצדקה לנוכחות הנעדרת של וויזמן כתחליף "המתבונן האידאלי". כלומר, חלק מאי־השקט שהתבוננות שאין מכירים בה עשויה הייתה לעורר, מתבטל על ידי חשיפת ההבדלים בין המערכת החזותית של וויזמן לבין זו של הפרסומת. מציצנות

אפיסטופילית המיושמת באופן כללי (epistophilic, צפייה בשירות ההכרה) נראית פחות בעייתית כאשר הדבר שאנו צופים בו נדמה אכן כך, קל וחומר כאשר תנאי השימוש של ההכרה מצטמצמים לצריכת מוצר "חכמה", ומציצנות הופכת למבט גברי-פטישיסטי בנשים הנהנות לשמש מופע ראווה. הסוגיות האקסיוגרפיות שמעלה הייצוג התיעודי בתבנית ההתבוננות נדחקות הצדה ממילא (או מוסוות) על ידי הסוגיות החריפות יותר שהפרסומת מעלה. רצוננו לדעת מכשיר את מערך ההתבוננויות, המספקות את ההוכחה שהפרסומת הסופית משמיטה.

תבניות אחרות של ייצוג מעלות סוגיות אקסיוגרפיות נוספות. סרטים תיעודיים אינטראקטיביים מסבים את תשומת הלב לנוכחות הפיזית וההיסטורית של קולנוענים באמצעות האינטראקציה בין שחקנים חברתיים למצלמה, לרוב באמצעות ראיונות. הבלטת נוכחות זו מעלה שאלות לגבי אחריות הקולנוענים כלפי אנשים אלה או כלפי השחקנים החברתיים. האם קרבתם המרחבית נמנעת דרך השימוש באמצעים טכניים המסווים את נוכחותו של הקולנוען (למשל, הצגת הערותיהן של הדמויות, אך לא את שאלותיו של הקולנוען), המגייס עדים ומומחים לשרת טיעון שאינו נוצר על ידם (כפי שיש לנו בסרטים רבים, החל מ-*Housing Problems** עד חדשות הערב ברשתות התקשורת), או באמצעות שעבוד של טיעון הסרט לנקודת המבט של העדים (כפי שרואים ב-*Through the Wire With Babies and Banners, If You Love This Planet*)? האם הקולנוען מופיע בפריים ומדגים את סגנונו האישי באינטראקציה, ויתרה מכך: כמה רחוק ילך כדי להשיג מידע (כפי שרואים במלון טרמינוס או בשואה)? האם יש הכרה בנוכחות הקולנוען כמי שעשוי לעצב או לקבוע אירועים (כמו בסרטים *Hard Metal's Disease* של ג'ון אלפרט, *Jaguar* של ז'אן רוש, ו-*Chronicle of a Summer* של ז'אן רוש ודאגר מורין)? האם נוכחותו האתית/פוליטית של קולנוען, אפילו אם היא בעיקר נעדרת, בכל זאת נרשמת במרחב שבין שוטים, בסמיכות הטווח יחד טיעון; וכך, למרות הגיוס של שחקנים חברתיים לטיעון שאינו שלהם, היא מעבירה פחות הרגשה של שימוש לרעה מאשר של ציטוט? מתן הקשר מספק לציטוטים (כמו בסרטו של אמיל דה-אנטוניו *In the Year of the Pig* או בסרטו של לוני דינג *The Color of Honor*) מאפשר לשפוט עדים על דבריהם ולא על השימוש שנעשה במה שהם אומרים.

לבסוף, סרטים תיעודיים רפלקסיביים, המעמידים בסימן שאלה את הנורמות והמוסכמות המקובלות בעשיית קולנוע תיעודי, עשויים בהחלט להעמיד על נקלה בסימן שאלה גם את הקולנוען הנוכח-נעדר. סרטו של ראול רואיז, *Of Great Events and Ordinary People*, מתאר את הקולנוען כשחקן חברתי הנמצא בתהליך יצירת סרט תיעודי על רשמייהם של אנשי הרובע שלו מהבחירות הכלליות. רואיז מופיע על המסך בניסיון לארגן ריאיון עם ראש העיר (שאינו נראה אף פעם), והערותיו בוויס-אובר עוסקות בעצם טבעו של הסרט התיעודי ובמעמד שלו עצמו כגולה צ'יליאני בפריז, שהחוק אוסר עליו להיות מעורב בעניינים פוליטיים צרפתיים, כולל בחירות. המטא-פרשנות שהוא נותן על סרטים תיעודיים מסיתה נגד החריגה שלו כנוכח-גולה שאינו יכול להשתתף במה שהוא נותן עליו דברי פרשנות.

* סרט תיעודי של אדגר אנסטי (Edgar Anstey) וארתור אלטון (Arthur Elton) מ-1935 על שכונות העוני בלונדון.

בעקיפין, אך כתוצאה ישירה מנוכחותו שמכירים בה, מעלה רואיז את שאלת הסמכות בסרטים תיעודיים: למי הסמכות לייצג את מי ובסמכות איזה משטר דיסקורסיבי (איזו מערכת מוסכמות של הקולנוע התיעודי) יעשה זאת?

מבלי להופיע על המסך או לרמז על אי-הוודאות המוסרית שהוא עלול להתחבט בה, גם ארול מוריס בהקו הכחול הדק מבסס עמדה רפלקסיבית מול הנוכחות של הקולנוען. הסרט בוחן את הסיפורים הסותרים של שני גברים שנכחו בעת ששוטר מדאלאס נורה ונהרג. אחד הגברים, רנדל אדאמס, נמצא אשם, לא מעט בגלל עדותו של הגבר האחר, דיויד האריס, אך אדאמס מתמיד בטענה לחפותו. מוריס, לעומת זאת, מתגלה פחות כמגן תקיף על החף מפשע ויותר כמשקיף אירוני על איך עובדות נארגות לסיפורים שונים וסותרים לחלוטין (של אדאמס והאריס, המשטרה, התביעה וההגנה, עדים וחברים). הוא אינו קושר הוכחה עם הרשעה המובילות ישירות לאמת. למעשה, בסוף הסרט הוא משאיר אותנו עם הרגשת אי-נוחות מפני שלמרות חפותו הכמעט ודאית של רנדל אדאמס, הצדק תלוי בבירור באמינות החומקות מקביעה משפטית ואינן מובטחות.

ברוב הסרטים התיעודיים הכוללים שחזור, השחזור נובע מעדויות היסטוריות עובדתיות, כמו בסרטים דואר לילה* ומשחק מלחמה. ההנחה שעדות היסטורית מגבה סרטים כגון אלה, גם משווה אמינות לשחזורים הסובייקטיביים בסרטים כמו *Roses in December*, *Las Madres de la Plaza de Mayo*, ו-*The color of Honor*. מוריס, על כל פנים, מתעלם מההירות המאפשרת למתעד לשחזר את המיונסצנה של האמת המשוערת. ה"אמת" במקרה זה היא הרבה יותר חומקנית, אפופה בזמן ואף יותר מכך בזיכרון, ברצון, ובסתירה הלוגית שאף אמירה לא יכולה להבטיח את מעמדה כאמת. מוריס מסיים בקלוז-אפ מואר היטב של רשמקול כיס, שכביכול משמיע את הקלטת הריאיון שאנו שומעים. ההקלטה מתוארת כראיונו האחרון של דיויד האריס, שבו הוא מבהיר כי רנדל אדאמס לא היה אשם. טענה זו מתגלה מחילופי הדברים הבאים:

ארול מוריס שואל: "האם הוא היה חף מפשע?"

"האם שאלת אותו?" האריס משיב.

מוריס: "הוא אמר שהוא היה חף מפשע".

"הרי לך", מעיר האריס, "לא האמנת לו, אה? פושעים תמיד משקרים".

בדומה לפרדוקס השקרן, הערתו של האריס על פושעים שמשקרים מאיימת לבטל את טענותיו של אדאמס לחפותו, אם הוא אכן פושע, אך גם את אימותו של האריס לחפותו של אדאמס, אם האריס הוא פושע, כפי שהסרט מציג אותו בוודאות.

כמו המבנה הפרדיגמטי של בעיה/פתרון בסרט *Downwind, Downstream*, גם הקו הכחול הדק מסתיים בפתרון, אך הפתרון הזה נוטה לחתור תחת עצמו בצורה רפלקסיבית גם כשהוא מכריע בעניין חפותו של אדאמס. עיקר כוחו של הסיקוונס (רצף שוטים) נובע

* סרט של בזיל רייט והארי ווט מ-1936, שמתאר את עבודתם הלילית של אנשי הדואר ועובדי הרכבת המובילים מכתבים מעיר לעיר (*Night Mail*).

יותר ממיקום הסיפור בסיומו של הסרט מאשר מה"ראיה" שאין להפריכה לאשמה או לחפות מפשע. טענתו של רולאן ברת כי בבדיון, האמת היא פונקציה של מה שמגיע אחרון, מעולם לא הייתה נכונה יותר.²⁷

תהליך של ביסוס המרחק ממחבר כל-יודע ומסמכות פוליטית הוא מרכזי לשיחים של צלילות הדעת ובפרט לקולנוע תיעודי בעל מודעת חברתית. מוריס מבצע תהליך זה בכך שהוא מנתק את הדימויים שלו מהמחוז האינדקסי של הפניה להיסטוריה. במקום להציג חפצים, כגון כלי הרצח, באופן עובדתי, מוריס מספק ציור ריאליסטי אך איקוני של "אקדח" כנגד רקע לבן. הדימוי קשור יותר לשיח על ההמחשה הציורית מאשר לתיעוד צילומי. באופן דומה, במקום להציג את שחזור הרצח באופן המהימן ביותר (נוכח החפות לכאורה של הגבר המורשע), מוריס משחזר את המקרה בכמה גרסאות שונות ומסוגגנות ביותר. בחלקן המילקשייק מאלט-וניל מתוצרת "הארווי" מפליג בשמי הלילה בהילוך אטי לפני שהוא ניתז על האספלט, באחרות המצלמה מתעכבת על רגלי השוטר במקום על פניו. באף אחת מהגרסאות איננו מקבלים סימן ברור שדיויד האריס, ורק הוא, ביצע את הפשע. במקום להציע עדות חזותית שתתמוך בהסבר הסביר ביותר, השחזורים ממחישים את התיאורים הפחות סבירים, והסותרים, שנותנים הפרקליטים, השוטרים והעדים לכאורה.

למרות שלסרט יש מסקנה, ה"יודי" המוקלט אינו חד-משמעי. אנו שבים לנקודת ההתחלה, עם מילתו של איש אחד כנגד זו של האחר, מצב שבו כל היצג וכל עלילה מוצאים עצמם, למעשה. הסתייגותו של מוריס מההסתמכות על כך שהאופי האינדקסיקלי של הדימוי ירמוז על כנות שאף דימוי אינו יכול להבטיח, פותחת עבור הקולנוען מרחב מוסרי דו-ערכי. מצד אחד, בהתעלמות מהכללים והמוסכמות שלפיהם האמת נמסרת, ייתכן שהוא משחק עם טענותיו של איש שחייו תלויים מנגד או לועג להן; מצד שני, "בחשיפת התחבולה" והפיכת התהליך שבאמצעותו האמת נבנית לגלוי יותר, בהראותו כיצד מספר אמיתות המבוססות על הנחות והנעות שונות מתחרות זו בזו, ייתכן שהוא מזמין אותנו להסיק מסקנות אישיות על בסיס העובדות והסיפורים, שאינם מניחים החלטה חד-משמעית ואמת יחידאית. ייתכן שרנדל אדאמס הוא אכן חף מפשע, אך הסרט מזמין אותנו לחוות את חוסר הוודאות, שמתיר לכל מי שאין לו ידע ממקור ראשון על האירוע המקורי להסביר את המתרחש על פי נרטיבים נפרדים. מוריס נמנע משימוש בכוחו של הדימוי הצילומי לאשר למראית עין (באמצעות שחזור "אותנטי") דרגה של ודאות שלא ניתן להשיג מחוץ לאולם הקולנוע.

נוכח המוסכמות של הסגוריה בסרט תיעודי, שבה הקולנוען בעל האחריות החברתית מבקש להוכיח את תקפותה של פרשנות אחת על פני האחרת, השאלה אם מוריס מסרב לעשות כן מפני שהוא רוצה להשתמש באירוע ממשי זה לעיצוב סרט מורכב יותר, דמוי סרט עלילה, או מהרצון לאתגר את הנחותינו וציפיותינו בנוגע למוסכמות הקולנוע התיעודי – שאלה זאת נותרת מעורפלת. במקרה הראשון, הסרט יבוא על חשבון "מה שקרה באמת" ועל חשבון כוחו של סרט תיעודי לשכנע אותנו בטיבו. במקרה השני, הסרט פועל לחיזוק חווייתנו הסובייקטיבית, חוויה של אי-בהירות הידע העובדתי המבוסס על

Roland Barthes, *S/Z*, New York: Hill and Wang, 1974, p. 188 27

ייצוגים אינדיבידואליים, אך רומז עדיין על כך שייצוגים אחדים סבירים בהרבה מאחרים. הרגשתי האישית היא שההסבר השני מייצג את הנטייה הגורפת. מאידך גיסא, מתחרה בה הנטייה להציג שנינות אירונית שהיא גורם פחות חיוני לדקונסטרוקציה של הציפיות מאשר לניתוק המבולבל של מורים עצמו והעדפתו הסגנונית. כמו האירוניה בסרט קטיפה כחולה של דייוויד לינץ', זהו סגנון המעודד מחלוקת באמצעות קידום מכוון של דו־ערכיות.

אתיקה, פוליטיקה, אידאולוגיה

כצעד אחרון בדיון זה על אודות המרחב האקסיוגרפי, חשוב למקם את האתי ביחס ישר יותר לפוליטי ולאידאולוגי. אני ממקם אתיקה על קו אחד עם פוליטיקה (ואידאולוגיה) מאחר שהמונחים מורים על אותה בעייתיות, אך במסגרות תפיסתיות שונות. התנהגות מוסרית יכולה להיחשב, ברמה אחרת, כמונעת פוליטית, ולהפך; גם אתיקה וגם פוליטיקה יכולות להיחשב כמשל לשיח אידאולוגי השואף לכינון צורות נאותות של סובייקטיביות עבור תבנית נתונה של ארגון חברתי. קיימת בביורר פוליטיקה באתיקה כשם שקיימת אתיקה בפוליטיקה: שתייה שיח אידאולוגי לא רק מפני ששתייהן מחפשות להשפיע על התנהגות היחיד באמצעות רטוריקה, אלא במובן הבסיסי יותר – שתייהן מייסדות ומתחזקות "הרכב של יחסים חברתיים" (ensemble of social relations) מוגדר, היוצר את המבנה והמרקם של כלכלה תרבותית נתונה.

מה שאנו מחשיבים כאתיקה במערכת אחת עשוי להיות פוליטיקה במערכת אחרת. התועלת בזיהוי ההשלכות של ייצוג מרחבי בנושא אתי היא בכך שזיהוי זה עוזר בראש ובראשונה להדגיש את העימות הניסיוני עם נושאים וערכים שעולים בפני הצופה כפי שהם עלו בפני הקולנוען. הסכנה היא שלא נכיר בכך שמערכים אתיים נובעת אונטולוגיה, ראיית עולם שמוכלת בתוך עצמה, או מערכת ערכים אשר מפריעה למאמץ למיקום היסטורי. פעולות מוסריות נראות אז כמונעות על ידי ערכים נצחיים במקום שיהיו תולדה של הצופן שלפיו בעלי הכוח מפקחים על אחרים ועל עצמם בעודם בוחרים בכללים של מצפון ואחריות חברתית כחלופה לכפייה.²⁸ מערכות כמו הנצרות או כמו עיתונאות, הופכות לגבול או

28 פרדריק ג'יימסון מנסח זאת היטב באומרו כי "חשיבה אתית מניחה כאפיונים קבועים של 'התנסות' אנושית, ועל כן כסוג של 'חכמה' באשר להיחיים אישיים וליחסים בין-אישיים, מה שלאמיתו של דבר הם המאפיינים ההיסטוריים והמוסדיים המסוימים של סוג מוגדר של סולידריות קבוצתית או אחרות מעמדית [...] (הלא-מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי, מאנגלית: חנה סוקר-שווגר, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 55). המשמעות האמתית של 'הטוב' היא רק עמדתו שלי כמרכז כוח שלא ניתן להכניעו, אשר ביחס אליו העמדה של האחר, או של החלש, נפסלת ונרחקת לשוליים בשיטות שמנוסחות כסופו של דבר בעצמן בראי הרוע" (*The Political Unconscious: A Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, p.117). פונקציה זו של שיח אתי המתייחסת לאחריות הקולנוען התיעודי התגלתה בדחייה של האקדמיה האמריקאית לקולנוע את מועמדותו לאוסקר של הסרט הקו החזול הדן. נראה שהתבנית האירונית והרפלקסיבית של הסרט חרנה מגבולות של דיווח "אחראי". האפשרות שהסרט מנסה לאתגר מוסכמות שולטות ואת האתיקה שהן מבוססות עליה, או שהוא עשוי להיות ראוי למועמדות בשל איכות הביצוע

למסגרת שמספק את רפרטואר הערכים ואת האמצעים ליישומם במצב נתון. אנו מאמינים כי איננו צריכים להמשיך ולחפש מאחר שחסידי המסגרת המוסרית מסוגלים ליישם אותה בכל המצבים האפשריים. בדברי על פוליטיקה, כוונתי היא להעמיד על הפרק את הרעיון שלהלן: בעוד ערכים עשויים להיות מופצים בתוך מערכות עצמאיות, הם גם יכולים להסתגל לצורות הכוח, ההיררכיה, ההרמוניה והשליטה הבונות מערכות אלו, ולקיים אותן. אתיקה אמיתית של ייצוג מרחבי היא גם, ובעת ובעונה אחת, פוליטיקה של ייצוג מרחבי. הראשונה שמה דגש חזק יותר על המפגש הפנומנלי המידי של צופה עם קולנוען, והשנייה – על הדפוסים האידאולוגיים ועל היחסים שמעמידים בסיס למפגש זה ויוצרים אותו.

דיון מוסרי עלול להיקבר כאשר הוא מתרחש במסגרת המציגה עצמה כאוניברסלית (לא יכולה להתקיים שום אפשרות אחרת להתנהגות נכונה). טוב מובחן מרע; ההרמוניה מנצחת. ועדיין הרגשה זו של ביטחון, מרגע שהבנו את המוסריות שלנו, מטעה מיסודה. ברוב המקרים, דיון מוסרי הוא הזדמנות למידה גדושה של ראוותנות וצדקנות. למרות שלאתיקה ערך ניכר – היא עוזרת לשבור את החותם ההרמטי שהפוסט-סטרוקטורליזם שם סביב טקסט ושיח כפעולות המייצרות השפעה וכמיסודות סוגי סובייקטיביות ביחס מינימלי לחוויה המוסרית והאתית של הסובייקטיביות עצמה. בסופו של דבר, אתיקה היא צורה מעוכבת של לוגיקה. היא נכנעת לעמדה שכל-כולה ניצבת בגבולות אידאולוגיה של ניגודים בינאריים המוצדקת על ידי העליונות המוסרית של מונח אחד על פני האחר (טוב על פני רע, אמת על פני שקר, גברים על פני נשים, זכויות קניין על פני זכויות אזרח).

דיון מוסרי הוא לעתים מזומנות דיון לוחט וטעון רגשית. סיומו תלוי, בסופו של דבר, בקונצנזוס שלפיו יש סדר טבעי אחד לדברים. ניתן לומר כי האתיקה היא מכניזם אידאולוגי שבאמצעותו מציעים בעלי הכוח לפקח על התנהגות עצמם – אם כדי להימנע מפיקוח חיצוני (ניתן לטעון כי זוהי פונקציה אחת של אתיקה רפואית, משפטית ועיתונאית); אם למתן הנחיה מעשית לפתרון נושאים קונקרטיים (פונקציה שמילא בבירור הצופן המוסרי של יוון העתיקה בנוגע להתנהגות מינית של גברים ושחקר מישל פוקו בספרו השימוש בתענוגות); או להצעת מכניזם לחקירות של גילוי עצמי. מערכת אתית תלויה, עם זאת, באחדות דעים על היותה הולמת לכולם (או לפחות בנוגע לדיכוי של מערכות חלופיות ולדחיקה של כל התנגדות אינדיבידואלית לקטגוריות של *ressentiment*, "סטייה", או כל קטגוריה אחרת שחסרה את הלגיטימיות לאתגר את המקובל, התקף). ברגע ששתי מערכות אתיות מתחרות על לגיטימיות, או ברגע ששמים את האתיקה עצמה בסוגריים, הוודאות מתמוססת. אנו נאלצים למצוא קרקע אחרת לאמונותינו ופעולותינו.

במקום להסתמך על אתיקה כאמצעי הערכה ודירוג של פרקטיקות בקולנוע התיעודי, אפשר לחלופין לייצר דה-פמילייריזציה של הפרקטיקה הזו ממש ולשתול אותה בתוך אחרת: הניסיון לאתגר ולערער את האידאולוגיה הדומיננטית של ניגודים והיררכיה ואת האתיקה שמבטחת אותם. מעבר לטוב ולרע מתקיימת הדיאלקטיקה של פרקטיקה חברתית

שלו ללא קשר לדברותו בעקרונות קנוניים של אובייקטיביות, הגינות ודיק – אפשרות זאת לא הובאה בחשבון, ככל הנראה. ראו "How Oscar Shoo-In Got Dumped by Academy", סן פרנסיסקו כרוניקל (22 במרס 1989), E3.

המבוססת על הבדלים שאינם מתמזגים לכדי הם או אנחנו, עצמי או האחר. הנקודה איננה, למשל, שהמבט של וייזמן איתן יותר במובן האתי מזה של פרסומת. הנקודה היא שכל מבט פועל בתוך מסגרת אידאולוגית שונה, שממשיכה לדרוש מהצופים פרקסיס ולא שביעות רצון עצמית. יש להימנע מקטגוריות סטטיות מדומות של דילמה כוזבת (באופן דומה, הסרט *Consuming Hunger** נופל לאותה מלכודת אתית שאותה הוא מבקר, אם הניתוח שלו את הצדקה העכשווית, המתוזמרת תקשורתית, מאפשר לצופה להרגיש עליונות זוחה על פני מי שתורמים את כספם להקלת הרעב, במקום להכריח את הצופה להכיר בצורך בתגובה יותר הולמת שיכולה להביא לשינוי מעבר לקוטביות של הם ואנחנו שפשוט מוסטת מקרבן/תורם לפתי/מבקר). כל עוד יחידים הם אלה שיוצרים טקסטים של סרטים תיעודיים, המרחב האתי שהם תופסים בגופם ובמבטם עשוי למלא אותנו כיאות; אבל אם עלינו לראות בייצוג תיעודי שיח חברתי ופרקטיקה מוסדית, ניאלץ גם לקשור גופים ומבטים אלה עם מושגים פוליטיים ואידאולוגיים, כמו עם מושגים אתיים של טוב ורע, המשמשים אותנו להאמין באחריותו של היחיד.

אוניברסיטת סן פרנסיסקו

* אילן זיו, 1987.