

# לנגד עיניים אדישות

יותם פלדמן

סרטו האחרון של רענן אלכסנדרוביץ', "מראה", מצביע על משבר שבו מצוי הקולנוע התיעודי כולו. המסקנה העולה ממנו היא כי לא ניתן להמשיך להציג סבל בכלים ריאליסטיים כדי "לחנך" את קהל הצופים

מאי 2020

התקוממות הפלסטינית נגד ישראל התקיימה, כמעט מערש לידתה, לנגד עיניהם של צופים מכל רחבי העולם. אם לפני מלחמת העולם השנייה מלחמת האזרחים בספרד גילמה את חלוקתו של העולם לשניים - תומכי הפשיזם לעומת מתנגדיו - אזי משנות השבעים גילם המאבק הפלסטיני חלוקה חדשה: התומכים במאבק הפלסטיני והמתנגדים לו, או מי שנהנה מהקולוניאליזם ומי שנאבק נגדו. כמו לספרד גם למחנות הפלסטיניים בירדן ובלבנון הגיעו, בשנות השבעים והשמונים, צליינים פוליטיים מכל רחבי העולם כדי להשתתף במאבק החמוש ולחזות בו מקרוב. עשרים שנה לאחר מכן, כשפרצה האינתיפאדה השנייה, באו זרים אחרים - אולי צאצאיהם של אותם צליינים - כדי לסייע לפלסטינים בגדה המערבית ובעזה (זכורה למשל האמריקנית רייצ'ל קורי, שבשנת 2003 נדרסה על ידי דחפור ישראלי שניסתה לעצור וקיפחה כך את חייה). סופת הברקים שחוללה ההתנגשות בין מי שהציגו עצמם כצאצאי העם הנבחר ובין מי שעמם היה ההיפך הגמור מנבחר נחקה בסרטי תעמולה שהפיקו פלסטינים (אלה נתפסו על ידי הצבא הישראלי בלבנון ומאז הם מוחזקים בידיו), בקולנוע האירופי (למשל בסרט **כאן ואי שם** של ז'אן-לוק גודאר), בספרים ובתודעתם של מיליונים.

כיום, שנים לאחר שהאינתיפאדה השנייה נגמרה והמאבק העממי דעך, ממשיך קהל בינלאומי לצפות בסרטים שמתעדים את ההתנגשות בין ישראלים לפלסטינים. לאורך השנים הקהל הצטמצם ונעשה אדיש יותר, עד כדי כך שלפעמים נראו המפגינים הפלסטינים כשחקני תיאטרון שנאלצים להופיע מול אולם ריק, ממשיכים לגלם את תפקידם בגדלות ולצעוק כאילו העולם כולו עודנו צופה בהם גם בשעה שרבים התיקו את מבטם זה מכבר. גם טיבם של הדימויים שמגיעים אל העולם מהשטחים הפלסטיניים השתנה - במקום תיאור של מאבק רואים הצופים תיעוד של חיי יומיום, קיום פלסטיני תחת הכיבוש הישראלי.

סרטו של רענן אלכסנדרוביץ' **מראה** מציע מחשבה מרתקת על האופן שבו זרים מתבוננים באותם דימויים מהגדה המערבית. השאלה שמטרידה את אלכסנדרוביץ' היא פוליטית: באילו תנאים, אם בכלל, יכולים סרטים לשנות את דעותיהם של הצופים? אך מן התשובה לשאלה זו, משתרטים משבר או תפנית שבהם מצוי הקולנוע התיעודי כולו. כל יצירה תיעודית עתידית וכל צפייה ביצירה כזאת לא יוכלו להתעלם מהשאלות שמעלה סרט זה.

אלכסנדרוביץ' פרסם באוניברסיטה אמריקנית מודעה ובה הציע למתנדבים שמתעניינים בישראל להשתתף בפרויקט תיעודי. הסטודנטים שנענו למודעה הוכנסו אל תוך תא צפייה, חדר קטן ובו מסך מחשב שבאמצעותו יכלו לצפות במבחר סרטונים מהגדה המערבית - עשרים סרטונים שהפיץ ארגון "בצלם" ועשרים סרטונים שהפיצו דובר צה"ל וארגוני ימין. שבעה סטודנטים נענו למודעה, ותועדו כשהם צופים ומגיבים לאותם סרטונים. אך הסרט מציג רק צופה אחת, מאיה, סטודנטית יהודייה-אמריקנית פרו-ישראלית, ובעיקר את תגובתה לסרטונים של "בצלם", כלומר לאלה שנועדו לשנות את דעתה. הסרט מתעד שני מפגשים עם הסטודנטית: בראשון היא צופה בסרטונים ומגיבה אליהם, ובשני היא צופה בעצמה כפי שתיעד אותה אלכסנדרוביץ' במפגש הראשון, ומגיבה על בבואתה אך גם על הסרט שבו אנו צופים.

מעניין להיווכח כי לאורך השנים זהותו של הצופה הבינלאומי המצוי במאבק הפלסטיני השתנתה. בסרט של גודאר שהוזכר קודם מופיע דימוי אירוני של משפחה צרפתית שמאלנית ממעמד הפועלים, יושבת בסלון ביתה ומפקקת מול מסך הטלוויזיה שעליו נראים הפלסטינים הנלחמים ונהרגים בירדן. עתה, בהתאם לרוח הזמן, הצופה הוא אמריקני יותר וימני יותר.

הסרטונים שמוצגים למאיה הם סרטוני "הסברה", כלומר כאלה שנועדו בראש ובראשונה לשנות את דעתו של הצופה. הם עושים זאת באמצעות תיעוד ישיר וריאליסטי של אירועים קצרים אשר התרחשו בגדה המערבית. מן הסרטונים שמאיה צופה בהם - מימין ומשמאל - מתקבל הרושם כי שני הצדדים סבורים כי יש כמעט רק דרך אחת לשכנע את הצופה: לעורר את רגש האמפתיה שלו באמצעות הצגת סבל. הפלסטינים מציגים סבל שנגרם להם על ידי הצבא הישראלי והמתנחלים, ואילו המתנחלים מציגים סבל שנגרם להם על ידי פלסטינים. רק סרטון אחד, של הימין, חורג מתיעוד הסבל ומציג, באופן מעט מגוחך אף לדעתה של מאיה, "מעשים טובים" של הצבא הישראלי - חיילים מחלקים פרוסות גבינה לילדים פלסטינים.

מאיה צופה בסרטים ומניחה לדימויים לחלחל בתודעתה ולהשפיע עליה. אך עד מהרה היא גם מעלה שאלות חשדניות - מה קרה לפני שבעטו החיילים בנער פלסטיני? (אולי התגרה בהם קודם?); איך ידע הצלם להיות במקום בזמן הנכון? (אולי הסצנה מבווימת?); מה גרם לחיילים לחפש בחדר השינה של ילדים בני שמונה ותשע? (אולי הם יודעים דבר שצופי הסרט אינם יודעים?).

עוד יותר משהקולנוע גדול מהמציאות, גדולה המציאות מהקולנוע. כל אחד יודע שעולם ומלואו התקיים עד לרגע שבו החלה המצלמה להקליט והוסיף להתקיים גם אחרי שהפסיקה, מחוץ לפריים ואפילו בתוך התמונות שמתחלפות במהירות. הקולנוע העלילתי לימד אותנו כי בתוך תצלום של הייד פארק בצהרי היום יכול להסתתר רצח ברוטלי, ותחת העשב הצומח בפאתי העיר אולי מונחת אוזן אדם כרותה; המצלמה חושפת רק חלק מהדמויות שנוטלות חלק בסצנה. דמויות אחרות, נסתרות מעינינו, יוצרות את הדימוי שאנחנו מתבוננים בו.

הספקות שמאיה מעלה נשמעים תמוהים בתחילה, בוודאי לעומת הסרטונים שנראים חד-משמעיים - הבמאי אף שואל אותה אם אפשר שהיא מנסה להגן על עצמה, באמצעות אותם ספקות, מפני דימויים שעלולים לגרום לה לפקפק בתפיסת עולמה. אך כפי שהצופה מניחה לסרטים להשפיע עליה, גם הצופה בסרטו של אלכסנדרוביץ' עשויה להניח לשאלות של מאיה להשפיע עליה. אלה שאלות נכוחות על מגבלותיו של התיעוד הישיר, על אוזלת ידו מול שפיעתה של המציאות. כל צופה ממלא את העולם שמחוץ לסרטון, בזמן ובמרחב, במה שידע לפני שצפה בסרט. הוא ימקם את הסרט בתוך המוכר לו, ולכן הסיכוי שהצפייה תשנה את דעתו הוא אפסי.

מי שהורגל לצפות בקולנוע ובטלוויזיה שנעשים על פי הכללים הנוקשים של הריאליזם, עשוי לפקפק באמינותם של אנשים אמיתיים. כך, מאיה קובלת על שבני המשפחה הפלסטינית שהצבא עורך חיפוש בביתה מקימים דרמה "לא אמינה", מוגזמת. אבל המאבק הפלסטיני הוא דרמטי ותיאטרלי, בפני המצלמה וגם שלא בפניה; אלה תכונות שהונחלו לפלסטינים מהנהגתם. די לחשוב על דמותו של ערפאת - אותה מזיגה של נשיות וגבריות, סנטימנטליות, נרקיסזם ומיליטנטיות, או על חוטפת המטוסים לילה ח'אלד ששינתה את פניה, פשוטו כמשמעו, בסדרת ניתוחים פלסטיים שמא יזהו אותה. פניה הפכו למסכה שבבשר.

יותר מכך, צילומי **מראה** מתקיימים בארצות הברית של דונלד טראמפ, שנתיים אחרי שנבחר לנשיאות; הדבר חשוב כדי להבין את יחסו של הצופה לאמת ולתיעוד. אם במאי '68 הייתה סיסמתו של השמאל "הדמיון לשלטון", הרי עתה הימין אוחז בשלטון וגם בדמיון (הקונספירטיבי). רק שנתיים קודם לכן, במערכת הבחירות שבה התמודד טראמפ מול הילרי קלינטון, הופצו בציבור שמועות ומעשיות שפנו אל הצורך לשמוע סיפור טוב יותר מאשר אל הצורך לשמוע את האמת. מי לא יחשוד בסרטון הסברה, בכל סרטון הסברה, אם שמע למשל את הטענה - שהמונים האמינו לה - כי בכירי המפלגה הדמוקרטית מפעילים מתוך פיצרייה בברוקלין רשת להברחת ילדים לשם ניצול מיני והקרבתם לשטן; ויש סרטון שמתעד את השתתפותה הפעילה של הילרי קלינטון בריטואל כזה. אפילו מבין תומכיה של קלינטון היו מיליונים שהאמינו בכך (הרי מעצרו של ג'פרי אפשטיין שלוש שנים אחרי מערכת הבחירות הוכיח כי התיאוריה בדבר רשת לסחר קטינות בעבור לקוחות בעלי שם לא הייתה כה מופרכת; כי קונספירציות מתרחשות במציאות, גם אם גיבוריה אחרים).

אך אותו דמיון קונספירטיבי, המעיד אמנם על ירידת קרנה של האמת, מעיד לא פחות מכך על יושר פנאטי ועל דבקות באמת. העדפתו של טראמפ על פני הילרי קלינטון היא העדפת הרוע הגלוי על פני הצביעות הליברלית, העדפתו של שרץ אשר נראה כשרץ על פני אדם עוטה מסכה. בשנים האחרונות,

צורות שונות של רוע - שבדרך כלל התקיימו במחשכים והיו מקור לבושה ומושא לתחקירים עיתונאיים ולסרטים תיעודיים - הפכו לגלויים הרבה יותר. אמירתו של נתניהו על נהירת הערבים לקלפיות בבחירות של מרץ 2015 אולי הייתה שקרית ביחס לעובדות באותו רגע, אבל היא חשפה אמת גדולה הרבה יותר שהוסתרה בדרך כלל - גזענותו העמוקה של השלטון בישראל. אם בעבר מכירת נשק ישראלי למדינות שונות הייתה בעבר מקור למבוכה (כפי שמוצג בסרטי **המעבדה**), הרי כיום השלטון מתגאה בה. נדמה שבתחומים רבים של החיים שוררת הסכמה רחבה על העובדות - אין צורך לחשוף אותן, שכן איש אינו מסתיר אותן - והמחלוקת היא לכל היותר על משמעותן. כך גם לגבי הסרטונים שמוצגים **במראה**. גם אם אלה יתקבלו כאמינים, כלל לא ברור כי התגובה להם תהיה הוקעה של ישראל או הזדהות עם הפלסטינים. בתקופה שבה אלאור אזריה נתפס כגיבור לאומי, אין סיבה שסרטונים המתעדים התעללות בפלסטינים לא יעוררו שמחה לאיד או הזדהות עם המתעללים. כך בוודאי בישראל, כך גם במדינות רבות אחרות. לכן הוויכוח שמציג הסרט על אמינות התיעוד, או על היחס בין קולנוע למציאות, הולך ומאבד מחשיבותו. זו תובנה משמעותית עבור רבים שעוסקים בחשיפת צורות שונות של רוע כדי "לחנך" את הציבור; אי-אפשר להמשיך באותה אווירה של "עסקים כרגיל", להעמיד פנים כי באיזה מקום בעולם שוכנים המונים אשר חשיפת הרוע תחריד אותם או תטלטל את עולמם. הציבור אמנם צמא לתיעוד של סבל ושל שערורייה, אך רק לכזה שיאשש את תפיסות העולם שלו.

במפגש השני עם מאיה מתחוויר לבמאי כי דעותיה לא השתנו כמלוא הנימה בזמן שעבר מאז שצפתה בסרטונים. להפך, יכול להיות שהן אף התחשלו כתוצאה מה"התגברות" על אותו אתגר חיצוני שהציבו לה הסרטונים. או אז חושף בפניה אלכסנדרוביץ' את מניעיו בעשיית סרט זה. כמי שעשה סרטים פוליטיים הוא רוצה לברר אם סרטים יכולים לשנות את דעתם של הצופים בהם. כאן אפוא עובר הדיון מסרטוני "בצלם" - שממלאים תפקיד כמו-משפטי, כראיות שמוצגות בפני הצופה - אל הקולנוע הדוקומנטרי, שמתעד מציאות אך ממלא גם תפקידים רבים אחרים.

הסרטונים אינם משנים את דעתה של מאיה בגלל מגבלות התיעוד הריאליסטי, בגלל החינוך שקיבלה ממהדורות חדשות ותוכניות טלוויזיה, בגלל הדמיון הקונספירטיבי הרווח בארצות הברית של דונלד טראמפ, אך גם מסיבה אחרת, שאינה נדונה **במראה**: סרטוני הסברה אמורים לשנות את דעתו של הצופה ולגייס אותו, או לפחות את תודעתו, למאבק - אולם כעת, לאיזה מאבק מבקש הבמאי לגייס את הצופים?

בסרטים שנעשו בעבר מטעם הפלסטינים הוצגה, לצד הסבל, גם העוצמה הפלסטינית שבאה לידי ביטוי במאבק נגד ישראל. הסרטים האלה פנו לא רק אל האמפתייה אלא גם אל התשוקה, אל השכל, וכפי שעושה כיום הימין בהצלחה - גם אל הרוע של הצופה, שהרי הזדהות עם מאבק אלים היא ביטוי ליצרים הרסניים. בתקופות שבהן זרים השתתפו ותמכו במאבק הפלסטיני, הם נמשכו אל עוצמת המאבק ולא (רק) אל הסבל ואל העוול. אבל כיום, בשם הפנייה לקהל רחב ומגוון, נדחקה העוצמה לקרן זווית ורוב

הסרטים מציגים סבל. מובן שהדבר אינו קשור רק לקולנוע אלא גם למאבק הפלסטיני, שדעך במקומות מסוימים, ובמקומות שבהם עודנו מתקיים הוא צבאי יותר ועממי פחות, ואין לו כוח מגייס כפי שהיה בעבר.

אבל הצגתם של עוצמה ואף של רוע היא תנאי הכרחי לא רק לעשיית קולנוע מגייס, אלא גם ליצירת סרטים בעלי ערך שמפתחים - כמו סרט זה - את הקולנוע עצמו; מעוררים מחשבה ותשוקה ואי-נחת. רבים הסרטים שבשם החובה הפוליטית או המוסרית בוחרים במובן מאליו או בחוסר כנות. כזה הוא למשל סרטו של קן לואץ' **אני, דניאל בלייק** (2016), המתעד, כמו סרטיו האחרים של לואץ', את מעמד הפועלים הבריטי הנרמס במולדת הקפיטליזם. העניינים בסרט הם יצורים מעוררי חלחלה; כולם טובי לב, ישרים, ערבים זה לזה, חפים מכל רוע. האם לואץ' אינו יודע כי דווקא אנשים שמצויים תחת לחץ ישקרו, ירמו, ילשינו, יבגדו בחבריהם? או שחשש כי הצגת הרוע תפגע ב"יעילותו" של הסרט? הצלחתו של הסרט **הג'וקר** מראה כמה מופרך חשש זה.

העוצמה הפלסטינית לא נעלמה כליל מעל המסכים, ואפשר למשל לראות פלסטינים אוחזים בנשק בסדרה **פאודה**, שמתחקה אחר מבצעה של יחידת מסתערבים בגדה המערבית ואחר חייהם של חברים בזרוע הצבאית של החמאס. את הסדרה יצרו חייל לשעבר ביחידה כזאת וכתב לשעבר לענייני פלסטינים בעיתון **הארץ**, ונקודת המבט בה קרובה באופן מובהק לזו של כוחות הביטחון הישראליים ושל ההסברה הישראלית. כיום מתקיימת אפוא מעין חלוקת עבודה: תומכי ישראל מציגים את העוצמה הפלסטינית כדי לסמן איומים ולהצדיק את הכוח שמופעל כנגדה, ואילו תומכי הפלסטינים מציגים את היומיום ואת הסבל של מי שאינם משתתפים במאבק נגד ישראל. אך לסבל, למעט אולי סבלם של בעלי חיים, אין בהכרח כוח מגייס.

עם זאת, דומה כי לגבי עוצמתם של הישראלים אין מחלוקת בין הצדדים. בסרטי "בצלם" הם מטילים את אימתם על האוכלוסייה האזרחית, ו**פאודה** מציגה אותם כגיבורים שרודפים אחרי טרוריסטים. מעטים מציגים את מלוא הטמטום, העליבות וגם החולשה של מי שרודף כך, לילה אחר לילה במשך שנים, אחרי מאות ואלפי ילדים שיידו אבנים והשתתפו בהפגנות. חולשתם של הישראלים נותרת מחוץ לתמונה.

הסרט **מראה** מציג נקודת קצה של הקולנוע הדוקומנטרי, ולא רק זה הפוליטי אלא כל קולנוע. מי שיסיק מהסרט את מסקנותיו עד תום יגלה כי לא ניתן להמשיך ולעשות סרטים כפי שנעשו עד כה, משום שהם יאבדו את משמעותם בעיני הקהל שיצפה בהם. ארגוני זכויות אדם יוסיפו לתעד את המעשים בגדה המערבית כדי שלא ייעלמו מעיני העולם, אך על הקולנוע הדוקומנטרי ללכת בדרך שונה, ולכן **מראה** כורך באופן טבעי בין השניים. עם רוח הדמיון הקונספירטיבי והחשדנות שמנשבת בעולם, לא ניתן להשיב באמצעות תיעוד ישיר ועניו של המציאות.

יכול להיות שהמסקנה הנובעת מסרט זה היא שעל במאים דוקומנטריים לסגת משאיפתם להשפיע על מחשבות הצופים. אך אפשר גם להסיק כי יש לפתח שפה חדשה, או חדשה-ישנה, לקולנוע התיעודי: שפת המסה הדוקומנטרית שבה מחשבות הבמאי, ולא המציאות המתועדת, הן הכוח שגורם לתמונות

להחליף זו את זו; ובדומה - המונטאז', טכניקת עריכה שמקורה בברית המועצות ואומצה על ידי הקולנוע המסחרי - תמונות שמתנגשות זו בזו, נערמות זו על גבי זו, ולא מחליפות זו את זו בזרימה כמו-טבעית; שילוב בין קולנוע דוקומנטרי לקולנוע עלילתי; פנייה אל עוצמה ואל רוע, אל המחשבה ואל התשוקה, ולא רק לרגש ההשתתפות בסבל.

---

**יותם פלדמן הוא יוצר קולנוע וכותב. במאי הסרט המעבדה, עורך המגזין לוט.**

---