

הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי העכשווי – בצל 101 שנות סכסוך

רעיה מורג

בעולם המדיה הנוכחי, השינוי בתפיסת המושג "דוקומנטרי" ובאופי תוכניות וסרטים דוקומנטריים הופך את אט מוודאות ברת קיימא לאתגר. מגמות בולטות, כגון ההתפשטות הויראלית ועוצמת ההשפעה של תוכניות ריאליטי בטלוויזיה (שבהן המטרה העיקרית היא בידור), מחד, והמספר הגדל של סרטים דוקומנטריים באורך מלא הזוכים מאז סוף שנות ה-90' להקרנה בבתי קולנוע במערב, מאידך, חושפות סתירות. אלה, מעידות על תנודות ביחס הקירבה של הקהל למה שמוגדר כ"אמיתי" ועל תנודות - הן של הקהל והן של היוצרים - ברגישות לקשיים אתיים הכרוכים במעורבות ב"חיים האמיתיים". הנוכחות הגוברת של צורות כמו הדוקוסאפ והמוקומנטרי, חדירת הטכנולוגיה הדיגיטלית והעלייה של פלטפורמות חדשות הן ליצירת דוקומנטציה, כמו הטלפון הנייד, והן להפצתה באינטרנט – תובעות הסתגלות לעולם המדיה המשתנה חדשות לבקרים. אך בעיקר הן תובעות הגדרה מתחדשת תדיר של מהו "ערך דוקומנטרי".

האתגר העומד בפני הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי לגבי מערכת שינויים זו הוא ייחודי. אין כוונתי לקשיי מימון, הפקה והפצה, המאפיינים כל תעשייה קטנה בהיקפה בעולם, אלא בעיקר לקשיים לוקליים. הסכסוך הישראלי-פלסטיני, הנמשך מאז שנות ה-80' של המאה ה-19 כלומר מראשית ההתיישבות הציונית בישראל עד עתה, הוא הסכסוך האתני-דתי-לאומי הארוך ביותר בעת המודרנית. בתקופה שמאז 1948, כלומר מאז מלחמת העצמאות וההכרזה על הקמת מדינת ישראל ועד 2011, האסקלציה והכרונות של הסכסוך ניכרות בשבע מלחמות, שתי אינתיפאדות, וכמה מבצעים צבאיים; כלומר, בפריצה של מלחמה או מבצע צבאי בממוצע כל שש שנים. ב-130 שנות סכסוך, או ליתר דיוק, מאז שהסרט הדוקומנטרי הראשון נעשה בישראל ב-1910, כלומר במשך 101 שנים, עד כה, הסכסוך הוא חלק בלתי נפרד מהקולנוע הישראלי.

כפי שמעידה רשימת הסרטים המוצעים בדוקושווק הנוכחי, הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי פונה כמובן לקשת רחבה של נושאים אישיים וחברתיים ולא עוסק רק בנושאים הקשורים בסכסוך. אך, יחד עם זאת, הסכסוך על כל השלכותיו – החל ממציאות הכיבוש על הטראומות הכרוכות בה דרך שנות הטרור וכלה בעליית הפונדמנטליזם האיסלאמי והיהודי – קובע במידה רבה לא רק סדר יום לאומי אלא גם נפשי ויצירתי. לומר זאת אחרת, במובן מסויים, ייצוג הסכסוך נעשה אבן בוחן יצירתית ואתית לגבי הקולנוע הדוקומנטרי. דווקא בתוך מה שיכול להיראות כמגבלה יצירתית, כלומר הצורך להיענות באופן בלתי פוסק למציאות החדשותית של הכיבוש, הקולנוע הדוקומנטרי, הנון-פיקשן, לאין שיעור יותר מזה העלילתי, הפיקשן, מפלס דרך ייחודית. דווקא הצורך להגיב למציאות הכיבוש, והעובדה שהיא הפכה אבן בוחן מוסרית למציאות חיינו כישראלים בעבר ובהווה, מאפשרת לקולנוע הדוקומנטרי הישראלי, בניגוד לכל מקום אחר בעולם, לשמור על ערך האמת הדוקומנטרית. כלומר, בלי קשר לנושא הדרמה, במציאות של הסכסוך והכיבוש הקולנוע

הדוקומנטרי אינו יכול לשווק אמת כאינפוטיינמנט. גם אם הוא נענה בז'אנרים שונים לדגמים קלים יותר של בידור, או תר, כמו כל קולנוע, אחר שפה חדשה שתאפשר נגישות לקהלים רחבים, התביעה החיצונית והפנימית של היוצר לגבי האמת הדוקומנטרית כערך היא בהכרח אחרת.

במלים אחרות, השחיקה במעמד האמת, בתפיסת האותנטיות ובמשמעות הפרפורמנס, ומעמד הבמאי כדוקו-סלב, אם למנות חלק מהמאפיינים הבולטים של הקולנוע הדוקומנטרי בעולם – מהווים אתגר מסוג אחר לדוקומנטריסט הישראלי. קנה המידה המוסרי הקשור בכיבוש ובייצוג, ובייחוד בייצוג האחר האתני-דתי-לאומי, נעשה לקנה מידה ליצירה כולה, ומאפשר טיפוח של העשייה הדוקומנטרית כנגד מגמות עכשוויות בין אם הן פוסטמודרניות באופיין או קפיטליסטיות-גלובליות, כלומר נענות למגמות שוק בידוריות. במובן זה, התביעה לצורות כמו דוקו-אקטיביזם או סרט אוטוביוגרפי בפורמאט של יומן אישי, למשל, כרוכה בהכרח ברמת סלף-רפלקסיביות גבוהה יותר. גם אם הקולנוע הוא מכון-סיפור אישי, הרגישות לערך האמת, העמדה האתית, והגבלה של הנרקסיזם יצמצמו בהכרח את ההיענות שלו לפונקציה הבידורית, או שישנו אותה כליל.

מאפיינים ייחודיים אלה של הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי בולטים במקבץ הסרטים של השנה האחרונה. הסרט "אחרי הסוף" של ענת אבן, למשל, מציג סיפור אישי של הבימאית, ששכלה את אחיה בתאונה. במשך שנה, מספטמבר עד יולי, היא עוקבת מחלון ביתה בקומה העליונה אחר המציאות המשתנה בחצר למטה. המתרחש בסביבה, בייחוד בחצר, מהווה הד פנימי לתהליך האבל. החצר העמוסה עצי פרי, שאחיה נטע ובה עבד בסטודיו כקרימיקאי, נמכרת לקבלן. העצים מפנים את מקומם לבנין נבנה והולך, כמו בניינים אחרים הצומחים בסביבה. באופן אירוני, כשהמבט אל החוץ נחסם, ובמקום החצר והשכונה ניגלה קיר לבנים חדש, כלומר, כשמסתיים תיעוד תהליך האבל, מסתיים גם פרק בתהליך עצמו. המבט המופנה החוצה, אל החצר, ואל ההיסטוריה בת 100 השנה של השכונה בדרום תל אביב, הוא גם מבט פנימי. הבנייה וצילום הסביבה חושפים ברמז את יחסי הכוח הנדלניים-קפיטליסטיים בין צפון העיר לדרומה, ואת הניגוד בין עובדי הקבלן הערבים לבין יחסי השכנות בעבר בין התושבים היהודים לבין הערבים, התורכים, הבריטים והטמפלרים. במובן זה, הבחירה בהבזקים של פוטאג' מאירה לא רק את האופן בו העבר נעלם לבלי שוב, אלא גם את מהותו החמקמקה של הזיכרון. יחד עם זאת, הסיפור האוטוביוגרפי, הנאמן לנקודת מבטו של המתבונן, מבטל את המחיצות בין פנים וחוץ. בדרך פואטית יפהפיה, מצד אחד, זיכרון המציאות החיצונית הנעלמת מפנה את מקומו לעושר המציאות הפנימית, שאינו דוהה. מצד שני, המציאות הפנימית החדשה נבנית בסיועה של אותה מציאות חיצונית חדשה, הרסנית – כל קומה בבנין החדש היא גם שלב בפרידה. הבחירה בשוטים ספורים בלבד של פוטאג' מחיי האח ומחיי השכונה בעבר מחדדת את הקושי האנושי להתמודד עם ממדים שונים של הזמן העובר, הנארגים זה בזה. לבסוף, כשהמצלמה יוצאת מזווית החלון הקבועה ומעמדתה הכמעט-סטטית אל הגג ואל הצילום הפנורמי של העיר, התנועה והמרחב מרמזים על השלמה מפויסת ומבט לעתיד גם עבור הצופה.

הסלף-רפלקסיביות והמארג האתי של הסיפור האישי בזה הציבורי בולטים גם בסרטו של ארנון גולדפינגר "הדירה". הסרט מתאר את פינוי דירת סבתו של הבמאי לאחר פטירתה. "הדירה" מעלה את הפן האחר, הדומיננטי, בייצוג ההווייה הישראלית בקולנוע – לא זה של הסכסוך על גווניו אלא זה של השואה. גם כאן, כמו בסרטה של אבן, השינויים בדירה משלב מיון החפצים ועד התרוקנותה מסמנים שינויים בחיים הרגשיים, בעיקר של הבמאי, בן הדור השלישי, אך גם בחיי אימו. אלא, שזהו גם נראטיב של בילוש. עיתונים נאציים ישנים שהתגלו בבית הסבתא, המעוצב כבית ברלינאי בשנות השלושים של המאה הקודמת, מוליכים לחיפוש אחר העבר המשפחתי שהשתק, שלא דובר. "הדירה" חושף בדרך מרתקת את מה שדן דינר, היסטוריון השואה, כינה בשם "הסימביוזה הנגטיבית" ביחסי יהודים וגרמנים אחר השואה בגרמניה. גולדפינגר נוסע לגרמניה כדי לפגוש את בתו של מי שהיה קצין בשירות החשאי של ה-ס.ס., עבד אצל גבלס והיה קשור לאייכמן. אביה ואמה, כך מסתבר מהמכתבים ומהמעקב אחר העיתונים הנאצים שנמצאו בדירה, היו מיוודים עם סבו וסבתו, שנסעו אליהם פעמים רבות אחרי המלחמה, וניהלו איתם חליפת מכתבים ארוכה. גולדפינגר מעמת גם את אימו וגם את בתו של קצין ה-ס.ס., פון מילדנשטיין, עם האינפורמציה שחשף. מתוך הדרמה, עולה שאלת הקשרים בין הלאומים ובין הדורות. גם אימו של גולדפינגר וגם בתו של פון מילדנשטיין גדלו בעידן של הדחקה ושתיקה. הראשונה מוכנה לאמת אם כי אינה מבינה את משמעות הסימביוזה הנגטיבית בין הוריה לזוג הנאצי, בייחוד כשמסתבר שסבתה נרצחה בטרייזנשטאדט. השנייה, בתו של פון מילדנשטיין, מסרבת לצאת ממהדחקה. התעלומה הבלשית אינה נפתרת, כמובן, שכן אין היא נעוצה בפרטים שנחשפו אלא בשאלות מרחיקות לכת לגבי העבר. ייחודו של הסרט הוא בעיקר בחשיפת ההדחקה בשתי המשפחות, הגרמנית והיהודית, ובחשיפת ההבדלים בין הדור השני לשואה לדור השלישי.

גם סרטן המצויין של נטעלי בראון ואביגיל שפרבר "התליין" נוגע בשואה בדרך ייחודית. ההיכרות עם דמותו של שלום נגר, בן ה-75, שהיה התליין של אדולף אייכמן וכיום עובד כשוחט בשוק השומרונים בחולון, חושפת פנים לא צפויות הן לגבי ישראל, ששמעה את קולות המשפט לפני כ-50 שנה, והן לגבי העשורים שחלפו מאז. נגר מעלה את זיכרונותיו וחוויותיו מהתקופה בה היה חלק מיחידת הסוהרים ששמרה על אייכמן. בהומור יוצא דופן הוא קושר בין עובדת היותו ממוצא תימני, בן לעדות המזרח, לבין הבחירה בו, למשל, כמי שיטעם את האוכל לפני שאייכמן יאכל ממנו כדי לגלות אם הוא מורעל. אך האינטימיות הכפויה על נגר הפכה עד מהרה לאינטימיות-אימה, כשנצטווה לתלות את אסירו. הסיפור האישי של נגר, הנגוע מאז בפוסט-טראומה, הולך ונחשף ברגישות לעיני הצופה כסיפור של טרנספורמציות, הנעוץ באנושיות ובהכרעות מוסריות אמיצות. נגר מוצג כמי שנאבק עם העבר באמצעות דבקות מחדש באמונה היהודית, אך הוא גם מי שאמונתו לא סימאה את עיניו. הוא הופך לאחד מראשוני קריית ארבע בחברון, אך הוא גם מראשוני העוזבים אותה לאחר הרצח שביצע גולדשטיין במערת המכפלה. בקירבתו לאירועים המכריעים בתולדות המדינה, הוא נשאר נאמן לעצמו. הקירבה המיידית של המצלמה לדמות מגלה עולם אנושי-מוסרי יוצא דופן. הסרט ייחודי בכך שהוא מציב מול הצופה בישראל של 2011, עמוסת ההדחקות לגבי הכיבוש ובעלת נטייה חזקה לימין, מראה של טרנספורמציות זהותיות. זו, תובעת מהמתבונן הכרעה אתית ולא רק הזדהות ריגשית עם סיפור פנטסטי.

הפרוייקט "רגעי ירושלים", פרוייקט של עמותת עיר עמים בניהולה האמנותי של יעל פרלוב, כולל אוסף סרטים קצרים שעשו בוגרים ישראלים ופלסטיניים של בתי ספר לקולנוע. שיתוף הפעולה הישראלי-פלסטיני המרשים מוליד הברקות של ממש, הן ברמת הנראות של העיר ירושלים, בייחוד של מזרח העיר, והן ברמה הקולנועית. כך, למשל, נחשף בית הקברות המוסלמי ממילא, שנמצא באזור שהיה לפני 67' אזור ספר בין ירושלים המערבית למזרחית, ושמצבותיו חוללו; הכותל הקטן, שהוא חלק פחות מוכר מכותל המקדש, והמתפללים בו מבוקר עד ערב; אוטובוס פלסטיני שנוסע משער שכם בעיר לאזורים אחרים; חמאם עתיק ההופך לאזור מריבה בעיר העתיקה בגלל שהוא צמוד למסגד אל אקצה; ומחנה הפליטים קלנדיה. אך לא רק מראות וסיפורים יוצאי דופן יש כאן, אלא גם קולות. באוטובוס נשמעות עדויות שנאספו על ידי ארגון "בצלם" והיוצרות פס קול הממחיש את קשיי המעבר בעיר החסומה, וקבוצת ראפ פלסטינית שהקימה להקה בשם "ג'י טאון" מספרת למצלמה על החופש של ילדי פליטים במחנה שועפאט לבטא את עולמם באמצעות הראפ. מרגשים במיוחד הסרטים שבהם במאי ישראלי ופלסטיני עובדים יחד, ושמבטלת בהם, ממילא, לפיכך, התחושה שה"אני" מציג את ה"אחר". המבט שמפנים "רגעי ירושלים" אל הלא-נראה עמוס באנרגיה של צעירים, השואפים לחשוף את העולם של ירושלים המזרחית, ולהפוך את המצלמה והמלים לכלי נשק.

הבנייה של זיכרון קולקטיבי, התמודדות עם משא השואה, ועם תהליכים של אבדן ועיבוד אבל, והשותפות בהתנגדות לכיבוש – כולם נעוצים עמוק בקולנוע שמתמודד בהצלחה עם מציאות חברתית-פוליטית הכופה עיסוק בלתי פוסק במורכבות של ייצוג האמת. במובן זה, כך נראה, הקולנוע הדוקומנטרי הישראלי הוא קולנוע של מאבק מתמיד. לא רק מפני שזה המצב הנכפה על רוב גיבוריו, בדרכים שונות, או מפני שהוא, מעצם טיבו, נותן ביטוי למה שהקולנוע העלילתי מדחיק ומשכיח, אלא מפני שזה גם המצב הנכפה על הבמאים שלו. 101 שנים של משא ומתן ללא פיתרון מחייבים אותו לכך. באופן פרדוקסלי, דווקא בשל העדר היציבות והמאבק הנמשך, הוא מהווה דוגמה יוצאת דופן בקולנוע העולמי לשמירה על ערך האמת של הדוקומנטציה ועל עמדה אתית ברורה בעולם קולנועי-מדיומלי עמוס פשרות.