



גארנט בוצ'ארט, "על אתיקה וקולנוע תיעודי: אמת ממשית ומעשית"

מאנגלית: אילת אטינגר ואהד זהבי
עריכת הגרסה העברית: דן גבע

לו היו אנשי התיאוריה הקולנועית מסכימים שבלב הדיונים העכשוויים על אתיקה בקולנוע התיעודי עדיין עומד המושג אמת, ייתכן שהיה טעם להצביע על אמת אחת לפחות של הפרויקט הזה: אופן הפנייה החזותי, שדומה למבנה של התפיסה החושית. תפקידה של הראייה בתיווך בין הממשי ובין המציאות הוא אולי האמת האחת והיחידה של הקולנוע התיעודי. אין ספק שאלמלא אופן הפנייה החזותי לא היה קולנוע תיעודי, כי לא היה מה לראות. האמת הזאת של הקולנוע התיעודי מציגה אפוא אתיקה שיש לנהוג על פיה. אולם אין זו אתיקה שמעוגנת בדעה, בקוד עיתונאי או בקונצנזוס מוסרי על אודות הטוב והרע. האתיקה שמאמר זה מציע היא, בתמצית הקיצור, אתיקה ללא מוסר. היא באה לידי ביטוי במעשה, שמתבסס על הכרעה פורמלית בעד או נגד חשיפת תפקידה של התפיסה החזותית בבניית הדימויים התיעודיים.

חלקו הראשון של המאמר נפתח בהבחנה ביקורתית ומושגית בין אתיקה ובין מוסר ובהדגשת השלכותיה המעשיות של האי-הבדלה בין הכרעות אתיות לשיפוט מוסריים. בניגוד לשיטות אתיות שמכילות ציוויים מוסריים, ולפיכך נוטות להגביל, אני מציע אתיקה של אמיתות. בהסתמך על התיאוריה הפסיכואנליטית של באדיו (2005) אני מגדיר אמת ממשית ומעשית כאמת ייחודית, שתקפה בהקשר מסוים ושאיננה נוגעת למהות כלשהי או לקוד מוסרי אוניברסלי. בחלקו השני של

המאמר מוצגת האמת של הקולנוע התיעודי – אופן הפנייה התפיסתי שלו, או מה שאני מכנה "הראייה התיעודית" – באמצעות ניתוח פנומנולוגי. הצגת אופן הפנייה של הקולנוע התיעודי כמה שמתרחש במרחב התופעות הניתנות לתפיסה מעגנת מבחינה פילוסופית את הרעיון המובן מאלין, שהאמת בקולנוע התיעודי תלויה בנקודת המבט. בחלקו השלישי והאחרון של המאמר אני מתווה שלוש דרכים להפעלת אתיקה של אמת בקולנוע התיעודי: (א) הכפלת הפנייה החזותית, (ב) שכפולה, ו(ג) הקפדה על מה שבאדיו מכנה "עקביות" באתיקה הזאת. באמצעות שלוש הדרכים הללו מאפשרת האתיקה של האמת, לאנשי התיאוריה הקולנועית, לחשוב מחדש על סוגי ההגבלות ששיטות אתיות המבוססות על המוסר מטילות כיום על העשייה התיעודית.

אתיקה וקולנוע תיעודי: תיאור המצב הנוכחי

הדיונים העכשוויים בנושא האתיקה בקולנוע התיעודי נוטים להיקלע למבוי סתום שנובע משיח הזכויות שבמסגרתו הם מתנהלים.¹ במילים פשוטות, האתיקה הופכת לסוגיה בקולנוע התיעודי רק כשזכויות הביטוי של היוצר מתנגשות בזכויותיו של אדם אחר לפרטיות, למידע, לשם טוב וכיוצא בזה. הספרות העכשווית בנושא של אתיקה וקולנוע תיעודי מצביעה על שלוש בעיות אתיות עיקריות בהקשר הזה. ראשית, אף שליוצר התיעודי יש זכות לביטוי אמנותי, מבקרים טוענים שיש להגן על זכויות המשתתפים בתהליך הייצוג. במקרה הזה האתיקה, שמנוסחת במונחים של "הסכמת המשתתפים" (GROSS, KATZ, & RUBY, 2000; PRYLICK, 1988), נמדדת לפי המידה שבה "יוצר הדימויים" חושף בפני המשתתפים את כוונותיו ומאפשר להם להסכים להשתתף בפרויקט מרצונם החופשי ועל סמך ידיעה ברורה, ובכך מונע את הפגיעה בהם. שנית, אף שליוצרי הקולנוע התיעודי מותר להציג אנשים ואירועים, הרגולטורים של תחום המדיה סבורים שהעשייה הזאת חייבת להפגין אחריות חברתית. האתיקה העיתונאית, שמנוסחת במונחים של "זכות הקהל לדעת", כלומר זכותו לדעת אם טקסט אכן מציג נאמנה את מה שהוא טוען שהוא מציג (WINSTON, 1988, 2000), היא זו שמעצבת את ציפיות הציבור בשאלות של יושרה, הגינות וטעם טוב בקולנוע התיעודי. שלישית, אף שרוב אנשי התיאוריה הביקורתית בימינו יסכימו שהקולנוע התיעודי איננו עיתונות, במדעי החברה עדיין קיימות מגמות המסרבות להכיר ביחסי הכוח שמבסס טבעו הפוזיטיביסטי של האופן החזותי של ייצור הידע. במקרה הזה השיח האתי העכשווי, המנוסח במונחים של "אובייקטיביות" (NICHOLS, 1994; RUBY, 1988A, 2000), נוטה לקעקע את ההנחה שהפרויקט התיעודי, המייצג תופעות באמצעים חזותיים, הוא ניטרלי באופיו. מנקודת המבט של שלוש הבעיות המרכזיות הללו, שכרוכות זו בזו – הסכמת המשתתפים, הזכות לדעת והיומרה לאובייקטיביות – נדמה שהדיונים על אתיקה בקולנוע התיעודי התעצבו סביב מחלוקת בלתי ניתנת ליישוב בנושא זכויות הפרט.

מזווית אחרת אפשר גם לטעון שהמבוי הסתום שאליו נקלע השיח האתי העכשווי קשור בקשר הדוק לתפיסות האמת שלנו. למשל, בעיית האובייקטיביות בהקשר של הקולנוע התיעודי מתייחסת במובן כזה או אחר למחשבה שהמצלמה אינה משקרת, שלכל סצנה מוצגת יש מהות כלשהי ושמפתח

של היוצר התיעודי ללכוד את הסצנה ולהביאה למסך בצורה הבלתי-משוחדת, הבלתי-מסוננת והישרה ביותר. הבעיה השנייה, זכות הקהל לדעת, נעוצה בתפיסה שהמצלמה יכולה לשקר, ושהאשליה שיוצר הדימויים מחולל עלולה להסתיר, לסלף ואפילו לזייף את האמת בנושאים שיש בהם עניין לציבור. אם מה שמצדיק יותר מכול את הפרויקט התיעודי הוא היומרה שלו לשקף את המציאות, הקהל ידרוש לדעת את העובדות בעניינים החשובים בעיניו; במילים אחרות, אנו סבורים, בדרך כלל, שמחובתו של הקולנוע התיעודי לממש את יומרתו להציג את האמת. לבסוף, הבעיה של הסכמת המשתתפים קשורה לתפיסה שלפיה המשא ומתן המוביל להפקתו של סרט תעודה מתנהל לאורה של אמת כלשהי, ושלכן יש למנוע פגיעה במשתתפים, אבל גם להגן עליהם מפני האפשרות שכוונותיו של המפיק יוסתרו מהם, לחזק אותם מול אמצעי השכנוע שנוקטים נושאים ונותנים ממולחים ולחסן אותם כנגד מניפולציות שיופעלו במהלך הפקת הסרט.

בכל אחת משלוש הבעיות העיקריות הללו נותרת בעינה השאלה מהי, בעצם, אמת. למשל, אם מסכימים עם הגישה הפוזיטיביסטית הגורסת שאפשר לזהות, בעזרת השיטות המדעיות המתקדמות ביותר, ליבה בת-אישוש של תופעות, דומה שמובן כזה של אמת אינו מתיישב בעליל עם גישות שמבקשות לאזן בין זכויות של חופש ביטוי ובין זכויותיהם של המשתתפים או של הקהל. בהתחשב בכוחן של רוב התיאוריות הביקורתיות להסביר את ההבניה החברתית של המציאות, חוקרים רבים כבר מקבלים היום את הטענה הכללית, שגם בעזרת השיטות המדעיות הטובות ביותר אי אפשר לאשש באופן ודאי אמיתות-לכאורה. לרוב אנו לא רואים באמת משהו ממשי וקיים, אלא עניין יחסי, שנוגע להשקפת העולם האישית – כלומר עניין של דעה.² מכיוון שתמיד דעות או נקודות מבט מסוימות חזקות מאחרות, מחשבת החברה והתרבות היום לא תיטה לומר לנו מהי האמת; אבל היא כן תאמר לנו מה נכון וצודק. וזכויות הפרט, כך אומרים לנו, הן הדבר הנכון והצודק.

הבעיה היא שאם משלבים את שיח האמת בשיח הזכויות, ברגע שעולה שאלת האתיקה – התשובות נשמעות ממש כמו שיפוט מוסרי. כפי שכבר ראינו, האמת מוגדרת בדרך כלל בהקשר התיעודי כ(א) משהו בתחום הדעה (שאינן גישה מלאה אליו), (ב) משהו שלקהל יש זכות לדעת עליו (בין שהזכות תמומש ובין שלא), ו(ג) משהו שבעטיו המשתתפים עלולים להיות מנוצלים (בין שיבינו זאת מיד או בעתיד). כשמשלבים את תפיסת האמת הזאת עם התפיסה שלקהל יש זכויות (כגון הזכות להתוודע לאמת) ועם התפיסה שלמשתתפים יש זכויות (כגון הזכות להימנע ממידע מסולף ומייצוג מסולף), מה שקורה בדרך כלל הוא שעל יוצרי הקולנוע התיעודי, כסוכנים שנהנים מזכות היתר המגולמת בחופש הביטוי, מוטלת החובה לכבד את זכויותיהם של אחרים, כלומר האחריות לחשוף את כוונותיהם ולתאר תיאור חסר פניות – בקיצור, "לספר את האמת". ג'יי רוברט, למשל, מונה, במסגרת הדיון שלו ב"אתיקה" בקולנוע האתנוגרפי, את מה שהוא מכנה "הסוגיות המוסריות" הכרוכות בהפקת דימויים ובשימוש בהם, והן שלוש במספר (1): " (RUBY, 1988B, P. 310) המחויבות המוסרית האישית של יוצר הדימויים להפיק דימוי שישקף נאמנה, באופן כלשהו, את המניע ליצירת הדימוי מלכתחילה; (2) האחריות המוסרית של המפיק כלפי הסובייקטים שלו; ו(3) האחריות המוסרית של המפיק כלפי קהל הי

שלו".³ גם וינסטון (WINSTON, 2000, P. 132) טוען שמכיוון ששאלת האתיקה בקולנוע התיעודי קשורה יותר ליחס אל המשתתפים מאשר לאחריות של המדיה כלפי הקהל, יש להותיר את שיקול הדעת בידי היוצר. מכיוון שרוב היוצרים התיעודיים יודעים בעצמם היכן עובר הקו האדום של החופש היצירתי, וינסטון טוען ש"העמדה הבריאה ביותר שיכול לנקוט כל קורא של מסרים של תקשורת המונים, או כל מי שנמנה עם קהל צופיה, היא עמדה של ספק עמוק, מתמיד ומיודע" – ספק שיש לטפחו אבל לא להסדירו באורח רשמי (שם, עמ' 155).⁴ עם זאת, אף שחוקרים כגון רובי וינסטון פרסמו עבודות בנות-סמכא רבות בנושא זה, דומה שהשיח על אתיקה בקולנוע התיעודי עדיין מבוסס ברובו על מעין אמונה: אמונה שמה שאנחנו רואים בדימוי התיעודי הוא תיעוד הוגן ודי מדויק של האירועים, אמונה שהמשתתפים זכו למידע מספק ומבינים למה הם נתנו את הסמכתם ואמונה בחוקים המגנים על הפרט מדיבה, מנזק ומייצוג מסולף. כל עוד הקולנוע התיעודי כבול להגדרות יחסיות של אמת, הנקשרות לציוויים מוסריים בנוגע לזכויות הפרט, ימשיך הפרויקט הזה להיכרך, בכל פעם שעולה שאלת האתיקה, בשיקולים חלשים המבוססים על חסד.

אחד הנושאים העיקריים שאני מבקש לדון בהם בהקשר הזה לא ממש קשור לאופן שבו היוצרים התיעודיים מגנים על זכויות מסוימות, אלא לאופן שבו הם מגדירים "אתיקה". בשפת היומיום משמשת האתיקה מילה נרדפת למוסר, אף על פי שאין שקילות בין המונחים. הערבוב המושגי הזה בולט במיוחד במחקר האקדמי על אתיקה בקולנוע התיעודי.⁵ כדי להתגבר על המבוי הסתום האתי בקולנוע התיעודי אני מציע שנתחיל, אנשי התיאוריה הקולנועית, לפשפש בתפיסות השגורות שלנו על אתיקה, על אמת ועל מוסר. מצד אחד, אפשר להגדיר את המוסר כאוסף מוגדר של כללים ושל נורמות – שיטה שלפיה מכריעים בין הראוי לפסול. בשיטה כזאת האמת נתפסת כמה שנכון וצודק, והיא נקבעת על סמך שיפוט שמתבסס על הכללים ועל הנורמות של שדה חברתי נתון. כלומר, בשיטה מוסרית האמת נשענת על אוסף של אמונות. האתיקה, לעומת זאת, ובהמשך ארחיב בעניין זה, אינה נקבעת באמצעות שיפוט שמתבססים על אוסף של ערכים ידועים: האתיקה דורשת הכרעה בעד או נגד מה שאינו ידוע או שלפי שעה אינו ניתן לזיהוי מנקודת המבט של מערכי הידע הקיימים (המוסרי, הדתי, האידיאולוגי וכיוצא בזה). מה שעדיין איננו ידוע הוא אמת, ובמושג אמת הזה עוסקת, למעשה, האתיקה. אם חושבים על האמת כעל דבר ממשי, שאפשר לדעת אותו אבל שעוד לא זוהה מנקודות המבט הקיימות, שאלת האתיקה הופכת מעניין מגביל לעניין מפרה.

כל עוד אנו שותפים לתפיסה הרווחת, שלפיה לעולם אין לדעת את האמת, וכל אמת אינה אלה הבניה, אין לשיח האתיקה מנוס מלהתבסס על שיח המוסר – שיח של חובה ואחריות, שמגביל את אפשרויות הופעתן של צורות מחשבה והתנהגות חדשות. בהקשר של הקולנוע התיעודי, האתיקה לא אמורה להיחשב שקולה למוסר, ממש כשם שגישות רלטיביסטיות כלפי המושג "אמת" לא אמורות להמשיך להגביל את העשייה היצירתית. מתוך כוונה להציע לספרות המחקר בנושא האתיקה בקולנוע התיעודי מונחים חדשים, החלק הבא במאמר זה מסביר מדוע חשוב, היום יותר מתמיד,

להפריד בין האתיקה ובין המוסר ולהעריך מחדש את מידת האתיות של המעשה הקולנועי על סמך תפיסת אמת פרודוקטיבית, ולא מגבילה. אציג עתה רקע תיאורטי לקושי הקיים בשיח האתי.

זכויות מערביות: אתיקה חסרת מוסר

לאחרונה נכתבו כמה עבודות חשובות שסותרות במובהק את הנימה המוסרנית המאפיינת את השיח האתי העכשווי. הוגים מרכזיים של התיאוריה הפסיכואנליטית כגון באדיו (BADIOU, 2003; 2005), קופצ'ק (COPNÉC, 1993), זופנצ'יץ' (ZUPANČIČ, 2000), מוף (MOUFFE, 1999), ז'יז'ק (ŽIŽEK, 2002) ואחרים מציינים ששיחי החובה והאחריות כלפי זכויות הפרט אינם טבעיים ומובנים מאליהם כפי שנדמה לנו. לטענתם השיח האתי העכשווי נוטה לא פעם להסוות ערכים מערביים, נוצריים וקפיטליסטיים, שהם המקור העיקרי לקונצנזוס האידיאולוגי והמוסרי בשאלות של צדק ואי-צדק, טוב ורע. הוגים אלה טוענים טענה פרובוקטיבית, ועם זאת בעלת תוקף פילוסופי, נגד התפיסה הרווחת של האתיקה בימינו, והם מצביעים על שתי תוצאות מרכזיות של השימוש בשיח האתי לביטוי סמוי של המוסר הנוצרי והערכים הקפיטליסטיים המערביים.

ראשית, הם טוענים, הביסוס של טענות אתיות על הגדרות תיאולוגיות-למחצה של טוב, רע והציווי המוסרי לכבד את זכויותיהם של אחרים מוביל לקיפאון תיאורטי, שנובע מהמושג אחר. הלוא כל אחד מאיתנו הוא "אחר" מראש, ולכן שוני וזהות הם יסודות תיאורטיים שמספקים תשתית חלשה ביותר להכרעות אתיות. מיהו האחר? איזה אחר? מי אחר יותר ממי? מי קובע? על שאלות הזהות הללו יכול להשיב רק אחר שהוא, מעצם הגדרתו, שונה לא רק מכל האחרים, אלא גם מעצמו. שנית, ההשלכות הפוליטיות של הציווי לכבד כל שוני, או כל הבדל, הן שההבדלים שהמערב מוצא לנכון לכבד הם אך ורק אלה שעולים בקנה אחד עם ערכיו שלו. אין צורך להרחיק עדות: במדיניות החוץ של ארצות הברית בימינו האופנים השונים שבהם אחרים מושלים בארצותיהם מכובדים רק כשמגמת הממשל השונה עולה בקנה אחד עם רוח הדמוקרטיה והשוק החופשי. כשערכי הממשל הנבדל שונים מערכיו של השוני הייחודי הזה, המערב מוצא מיד הצדקה מוסרית לנקיטת פעולות נגדם. במילים אחרות, כשהמוסר והמוסריות מעצבים את השיח האתי העכשווי, כשיח זהות בעל מטען תיאולוגי כבד, התוצאה עלולה להיות שיתוק תיאורטי ודוגמטי, ואולי אפילו אלימות בין קבוצות יריבות. הפופולריות הגוברת והולכת של שפת האתיקה, והשימוש הרב שנעשה בה בפעילויות פוליטיות שונות, זוכים אפוא למתקפה חריפה: הטענה היא שהאתיקה הזאת היא לא יותר משמרנות מוסרנית – מעין קונצנזוס אידיאולוגי נוקשה, שמצמצם את האפשרות לפעילות פוליטית משחררת, לשינוי תרבותי ולהתפתחות תיאורטית. הביקורת המחמירה ביותר, שגם עתידה להגדיר מחדש את מגמת העיסוק העכשווי באתיקה, צומחת מהפילוסופיה של באדיו.

באתיקה: מסה על תודעת הרוע (2005) מגנה באדיו את מה שהוא מכנה "האידיאולוגיה של האתיקה" – הנטייה במערב לנסח דאגה מוסרית לזכויות אדם במושגים של רוע שמשרתים במובלע את האינטרסים של ההון ושפועלים לפיכך נגד צורות חדשות של חשיבה פוליטית שהיו יכולות ל

פתרונות קונקרטיים לבעיות שקשורות למצבים ספציפיים. לדברי באדיו, האידיאולוגיה של האתיקה מונעת פעולה פוליטית משחררת בכך שהיא משמרת את המחשבה שקיימות

דרישות מחייבות, הניתנות לייצוג באופן צורני, שאינן חייבות להיות כפופות לשיקולים אמפיריים או לעמוד למבחן המצב; שציוויים אלו נוגעים למקרים של פגיעה, של פשע, של רוע. לכך מוסיפים שחוק מסוים, לאומי או בינלאומי, ערב ליישומם; שכתוצאה מכך חייבים ממשלים לשלב את הציוויים הללו בחקיקתם, להעניק להם את מימוש הנדרש, שאם לא כן יש להם הזכות לכפות אותם עליהם (הזכות להתערבות הומניטרית או להתערבותו של החוק). (שם, עמ' 27).

בתמונה העכשווית הזאת, האתיקה נתפסת, לפי באדיו, "הן כיכולת א-פרוורית להבחין ברוע [...] והן כעקרון שיפוט עליון, במיוחד ביחס לשיפוט הפוליטי: מה שמתערב באופן גלוי כנגד רוע הניתן לזיהוי באופן א-פרוורי הינו טוב" (שם, עמ' 27-28).

במעין-מניפסט זה מתווה באדיו תפיסה שונה לחלוטין של האתיקה. קודם כול הוא מצהיר מפורשות שיש לזנוח מכול וכול "את כל ההטפה האתית בעניין האחר ו'הכרתו'" (שם, עמ' 41). טיעונו העיקרי של באדיו ביחס לחוסר האפשרות להקים פרוגרמה פוליטית משחררת, לנוכח צורות של טוב ורוע ש"ניתנות לזיהוי באופן אוניברסלי" (כלומר שנגזרות מדעת הקהל), הוא שמכיוון שיש רק הבדלים אנושיים אינסופיים, חשוב להתחיל לחשוב על "הזהה" (שם). לשיטתו של באדיו, הזהה הוא מה שתקף – ולכן גם אמיתי – לכל מי שמשתתף במצב ספציפי וקונקרטי. כפי שאפרט בהמשך, בכל מצב נתון יש אמת אחת, והיא נכונה לכל הנוכחים באותו מצב. פירוש הדבר הוא שאמיתות הן ייחודיות (כלומר הן בגדר "אמת" רק בהקשר מסוים) ובה בעת אוניברסליות (כלומר הן "זהות" לכל פרט בהקשר הנתון). התוצאה היא שכל מצב קונקרטי מצמיח "אתיקה" (שאיננה שם נרדף למוסר) שמתאימה לו, כלומר פעילות ייחודית ומקומית. פעולה אתית, במובן הזה, היא פעולה לטובת הזהה, לטובת האמת הייחודית, באמצעות חשיפת האמת של מצב ספציפי. במילים אחרות, באדיו דוגל ב"אתיקה של אמיתות", שהיא מקומית ותלויה במצב, בניגוד לאתיקה השואפת לאוניברסליות ורוויה בציוויים מוסריים.

במבט ראשון אפשר לייחס בטעות לפילוסופיה של האתיקה של באדיו תמיכה בגישה מהותנית, אסנציאליסטית, מהדגם הישן – גרסיה תיאורטית שרוב חוקרי התרבות והתקשורת בימינו מן הסתם יסלדו ממנה. אולם הפילוסופיה של באדיו, יומרנית ככל שתיראה, מצליחה לפרוץ את המחסום שבו נתקלה התיאוריה הביקורתית ביחס לסוגיות של ייצוג, סובייקטיביות, פוליטיקה ואתיקה. הפילוסופיה של באדיו מעוררת שאלות נוקבות על הבסיס המוסרי והאידיאולוגי של השיח האתי העכשווי: היא מבקרת את התפעמותו של הפוזיטיביזם מההבדלים התרבותיים – התפעמות של תייר בארץ זרה, שעל רקעם מצטייר לא פעם הסובייקט האנושי האחר כקורבן אומלל ומיוסר; היא קוראת תיגר על התפשטותו חסרת הבושה של הקפיטליזם המערבי בחסות רטוריקה נוצרית מתחסדת; ומעל לכול – היא חותרת לשחרור המחשבה הפוליטית מאופייה המגביל של הדעה המוסרית הרווחת בימינו באדיו

מציע אפוא אתיקה של אמיתות בניגוד לזכויות, של זהות במקום מגוון. זוהי אתיקה שלא רק מקעקעת את השמרנות הליברלית, ששבויה ביחסי הגומלין בין שוני וזהות, אלא גם מציגה חלופה פילוסופית מדוקדקת למבוי הסתום במחשבה האתית, כשזו מבוססת על שיקולים של מוסר. כדי להתחיל לחשוב על האתיקה בנבדל מהמוסר, כדאי לבחון בצורה שקולה את תפיסת האמת של באדיו.

אמת ממשית ומעשית

כדי להבהיר את טיבה של האמת שאני מכניס לדיון בקולנוע התיעודי נבחן עתה את ההגדרה של המושג "אמת" בשיטה הפילוסופית של באדיו. קודם כול, האמת מקבצת יחדיו קבוצה מסוימת של רכיבים בהקשר נתון ומצרפת אותם בדרך מסוימת. באדיו מכנה את הצירוף הזה בשם "מצב" (SITUATION): הכוונה היא לארגון מסוים של רכיבים במקום מסוים ובזמן מסוים. במצב נתון, האמת היא מה שתקף לכל רכיב ורכיב הכלול בו. אולם האמת נותרת בלתי-נראית מנקודת המבט של מערכות הידע הקיימות במסגרת המצב הנתון. המושג "אמת" של באדיו נגזר, הלכה למעשה, הן מתורת הקבוצות המודרנית במתמטיקה והן מהמחשבה הפסיכואנליטית על המושג "הממשי". בתורת הקבוצות של קנטור (CANTOR) מופיעה אקסיומת "הקבוצה הריקה" – הכלל שלפיו כל קבוצה נתונה מכילה תת-קבוצה נטולת תוכן, שקובעת את הסדר בקבוצה הגדולה יותר שמכילה אותה. באדיו מקשר את האקסיומה הזאת למושג "הממשי" של לאקאן. בפסיכואנליזה הלאקאניאנית הממשי הוא מה שמתנגד להסמלה, ולכן משמש כסיבה הנעדרת של כל הפעולות בסדר הסימבולי. אולם הקבוצה הריקה והממשי אינם סתם אל-ישויות בלתי-נראות. אדרבה, הם "חורגים" או "בולטים" מתוך קבוצה או מתוך שרשרת מסמנים מסוימות – הם הכוח המניע שלהן, ולפיכך איבר מאיבריהן, אבל אינם נכללים בהופעה שלהן בסדר הסימבולי. בשני המקרים, הקבוצה הריקה והממשי הם האמת הנותנת מצירוף רכיבים נתון שאינו מתמודד עם כל מה שממתין להסמלה. כדי להמחיש את המושג "אמת" של באדיו, נפנה לדוגמה שהוא נותן, של אנשים נטולי אזרחות – ה"Sans Papiers", או מהגרים בלתי-חוקיים.

בדמוקרטיה המערביות נקבע מצב האזרחות לפי "מניין" (COUNT) רשמי: לוגיקה של ייצוג שלפיה הכול נכללים במצב – או שהם נמנים או שהם לא נמנים. אנשים נטולי אזרחות הם אכן חלק מהמדינה (כל עוד הם נמצאים בה ועובדים), אבל הם נכללים בה רק מתוך אי-הכללתם: הם אמנם קיימים, אבל לפי הלוגיקה הרווחת של הייצוג, הם לא נמנים. במובן זה המהגרים הבלתי-חוקיים חורגים – הם פוערים חלל ריק או היעדר בלבה של האוכלוסייה המיוצגת. המעמד של המניין הוא שממחיש את האמת של המצב הזה. המניין תקף לכל פרט במצב. בין שאדם נכלל במניין (מופיע, לדוגמה, בפנקס הבוחרים וכפוף לחוקי המדינה ולזכויות שהיא מעניקה) ובין שלא, המניין הוא שמעניק לכל אדם ואדם את מעמדו (1 או 0). אם כן, המניין הוא האמת של המצב הנתון, כי הוא זהה לכולם בלי יוצא מן הכלל. אולם אף שהמניין מעצב את דמותו של מצב האזרחות, אף שהוא בגדר אמת לכל אחד מרכיביו, המניין עצמו אינו נמנה. המניין, כמו הממשי וכמו הקבוצה הריקה, נותר עלום מנקודת מבט.

של הידע הקיים במצב הנוכחי. במילים אחרות, מכיוון שהמניין אינו מונה את עצמו, הוא האמת הבלתי-נראית של המצב הזה. על כן בפילוסופיה של באדיו האפשרות לחשוף את האמת הזאת – להציג אותה לראווה על רקע הצירוף הנוכחי של מצב נתון – מהווה מהלך אתי שמאפשר שינוי רדיקלי של המצב. במונחים קונקרטיים, המהגר הבלתי-חוקי ("הסיבה הממשית והנעדרת של האמת" [BADIOU, 2003, P. 86]), שסביבו קובעות הדמוקרטיה המערבית את צירופיה (מצב), הוא שחושף את הלוגיקה הרשמית של האי-הכללה (האמת הבלתי-נראית של מצב אחרות נתון) ולכן מאלץ להכריע (אתיקה) אם לשנות את פני הדברים או לא: "בגלל זה אנחנו לא נחשבים, ובגלל זה חייבים להחשיב אותנו!".

יהיו אשר יהיו פרטיה הטכניים של השיטה הפילוסופית הזאת, הפועל היוצא הוא שבאדיו מספק לנו תיאוריה של אמת שאיננה מבוססת על מוסר אלא על לוגיקה. לדידו של באדיו, האתיקה, שמתבססת על הכרעה בעד או נגד האמת של מצב מסוים (ולא על שיפוט מוסרי שנועד להכריע בין הראוי לפסול), אינה אלא מהלך לוגי שנועד להביא לשינוי של מצב, באמצעות ההחלטה לחשוף (או לא לחשוף) את האמת הממשית והמעשית שהידע והדעה הקיימים עדיין לא מאפשרים לראות. במובן זה, רק כשמתייחסים לאמת של מצב נתון אפשר להתחיל לחשוב על אתיקה שאינה נגזרת משיקולים מוסריים. מכיוון שהמאמר הזה עוסק בשאלת האתיקה בקולנוע התיעודי, המאפיין הפורמלי הזה של הפילוסופיה של באדיו חיוני ביותר: אתיקה ראויה לשמה מתגלמת בהכרעה בשאלה מה חייב להיעשות בהקשר נתון – מעשה בעד או נגד האמת. בהקשר של הקולנוע התיעודי אכן יש אמת ממשית ומעשית – אמת במובן של באדיו, שממנה יכולה לצמוח אתיקה מזן חדש.

הראייה התיעודית

מהי האמת של הפרויקט התיעודי, אם בכלל יש אמת כזאת? האמת של הקולנוע התיעודי – מעבר לכל ההבדלים האפשריים בתהליך ההפקה (הלוקיישן, הנושאים, המשתתפים, הטכנולוגיה, הטכניקה), בהרכב ההפקה (הבמאי, התקציב, הצוות) ובתכלית של התוצר הסופי (מסחרית, תעשייתית, חינוכית) – היא אופן הפנייה החזותי. לא למותר להזכיר שהקולנוע התיעודי לא היה קיים אלמלא מנגנון התפיסה שלו. הראייה (VISION) של הקולנוע התיעודי, בשונה מה"קול" (VOICE) שלו (NICHOLS, 1985), תמיד נותרת בעינה, ולכן היא בגדר אמת, בכל סרט תעודה. אופן הפנייה החזותי בקולנוע התיעודי יכול אפוא להיחשב לאמת במובן של באדיו, שכן מנקודת המבט של העלילה המוצגת על המסך הוא תמיד נותר בלתי-נראה ביסודו. כדי שלא נחשוב בטעות שהאמת בסרטי התעודה היא מין המצאה קיקיונית וחסרת אחיזה, אציג כעת, בקצרה, ניתוח פנומנולוגי של הראייה התיעודית, שמעגן מבחינה פילוסופית את הרעיון שהאמת תלויה בנקודת המבט.

קודם כול אפשר למצוא באופן הפנייה החזותי בקולנוע התיעודי דמיון צורני למה שמכונה בפנומנולוגיה "מבנה ההתכוונות" ("STRUCTURE OF INTENTIONALITY") – התהליך התפיסתי שבאמצעותו הופכות התופעות למושאים בני-משמעות של התודעה. מכיוון שכל מעשה תודע

מכוון למושא כלשהו, פירושה של התכוונות התודעה הוא שמעשה תודעתי כרוך בהתגבשות של מושאים ובשילוב שלהם לכלל עולם. התודעה מפגינה אפוא מתאם מבני בין מעשה של מחשבה (כוונה) ובין המושא שנחשב באותו מעשה (מושא שנוצר לטובת התודעה), ועל סמך המבנה הזה העולם הופך לבר-משמעות. במילותיו של הוסרל: "כל ישות עולמית [...] ישנה לגבי ידידי, הווה אומר, היא לגבי ידידי בעלת תוקף, וזאת על ידי שאני מתנסה בה, תופסה, נזכר בה, חושב עליה איכשהו, חורץ עליה משפט, מעריך אותה, משתוקק אליה" (הוסרל, 1972, עמ' 21-22). הפנומנולוגיה, מבחינת הוסרל, כשיטה לביסוס האובייקטיביות המדעית, הפכה לחקר הדרכים הקבועות שבהן האובייקטיביות של העולם נוצרת באורח בר-משמעות על רקע הטרנסצנדנטיות של התפיסה המודעת.

במחקרה החשוב על חוויית הקולנוע מתבססת ויויאן סובצ'ק (SOBCHACK, 1992) על תזת ההתכוונות של הוסרל כדי ליצור מתאם בין סרט הקולנוע, העשייה הקולנועית והצפייה בקולנוע.⁶ סובצ'ק מראה שבקולנוע, בהתאם לתכונת ההתכוונות, התפיסה (מתן הפשר) מושפעת תמיד מהמבע (סימון הפשר) ולהפך. הואיל ומעשה הצפייה מאפשר השפעה הדדית של התפיסה ושל המבע בתקשורת הקולנועית, סובצ'ק גורסת שאת החיבור התקשורתי והחווייתי בין היוצר, הסרט והקהל צריך להבין על רקע תפקידם כגורמים חזותיים פעילים (שם, עמ' 21). אף שסובצ'ק חורגת בפרשנותה מהמודל הבסיסי של הפנומנולוגיה של הוסרל ומציעה תיאור אינטר-סובייקטיבי גשמי של הסימון הקולנועי, הדבר החשוב ביותר לענייננו הוא מה שהיא מכנה "הקיום הנראה" של הסרט (שם, עמ' 22).

הראייה האינטר-סובייקטיבית של השלישייה סרט, יוצר וקהל היא שמבנה, לפי סובצ'ק, את מכלול החוויה הקולנועית. החוויה הזאת נטענת במשמעות באמצעות מה שסובצ'ק מכנה "ADDRESS OF THE EYE" – כלומר "פניית העין" או "כתובת העין" (שם, עמ' 9). המילה ADDRESS מציינת אפוא גם מקום מסוים וגם מגמה או התכוונות שיוצאת מאותו מקום. בתמונת עולם כזאת עמדתו של הקולנוען מהווה, ראשית דבר, "מקום" או "כתובת" שמהם מתנסחת נקודת השקפה או תוכנית תמטית לפרויקט קולנועי.⁷ שנית, הסרט עצמו, מבחינת נוכחותו ופעילות התפיסה והמבע שלו, "חורג מהקולנוען ומייצר כתובת ופנייה משלו, כלומר חוויה תפיסתית והבעתית משלו של הוויה והתהוות" (שם). שלישית, הצופים מוזמנים, מתוקף מקומם וכושרם, לראות מעשה של ראיית תופעות ואת התופעות עצמן, לשמוע מעשה של שמיעה ואת המושאים הנשמעים ולחוש את מעשה התנועה ואת התנועה של הדברים שמופיעים לנגד עיניהם.

הסרט, לשיטתה של סובצ'ק, איננו רק הווריאציות האינטראקטיביות הדמיוניות שמבצעים כל המשתתפים, ששוזרים את עצמם, באמצעות השימוש במצלמה ובמקרה, לתוך מצרף הדימויים הקולנועיים; הוא איננו רק אובייקט נראה לעין, אלא גם סובייקט מתבונן. הוא "ביטוי של החוויה באמצעות החוויה", וככזה הינו בעל יכולת של "ביצוע תפיסתי והבעתי, ששקולה במבנה שלה ובתפקידה ליכולתם של הקולנוען ושל הצופה" (שם, עמ' 22). במילים אחרות, כשם שהקולנוען

והקהל אינם אובייקטים נראים בלבד, אלא גם סוכנים מתבוננים, גם הסרט עצמו איננו מכל סטאטי של סימנים ותו לא. הסרט, שמתווה על המסך נתיב של כוונות ואינטרסים, זוכה בעצמו למעמד של סובייקט מסמן, המבצע את הראייה הסובייקטיבית הפרטית שלו ובכך נושא משמעות ומייצר פשר (שם, עמ' 23). במובן זה, הדיון של סובצ'ק בהוויה הנראית של הסרט מבסס היטב את ההקבלה הצורנית בין מבנה התודעה לבין הסרט והווידיאו כמנגנוני תפיסה.

חשוב להבהיר שהמושא הקולנועי מקבל משמעות, כמו בתפיסה הפנומנולוגית, מתוך מאגר ידע מסוים (הרקע התרבותי), בהתאם למערכת לשונית מסוימת (הדימויים הקולנועיים כסימנים), והוא נמזג באמצעות מנגנון מסוים (מכשיר ההקרנה). אף שהחווייה של המושא הקולנועי מתבססת על המתאם קולנוען-סרט-קהל, האינטראקציה עם המושאים המופיעים מתבססת על נקודת המבט, או על אופן הפנייה החזותי – או על מה שאני מכנה "הראייה התיעודית".

לסיכום, הייצוג החזותי בקולנוע התיעודי כרוך, כמו התפיסה הפנומנולוגית, ב(א) שימור (מושאים שמוותרים את חותמם על סרט צילום חשוף), ב(ב) המשגה מבארת ("שפת" הקולנוע) ומזיגה (הקרנה) ו(ג) לכידת הנתפס ביחס לאופקיו ולנתפסים אחרים (רקע תרבותי או ניסיון קולנועי). אופן הפנייה החזותי בקולנוע התיעודי קובע את תנאי האפשרות למשמעותם של כל המושאים הקולנועיים ולידיעתם, ללא תלות ביצרן, בתהליך הייצור או בתוצר. מכיוון שהפנייה התיעודית, או הראייה התיעודית, אינה משתנה מבחינה פנומנולוגית מסרט תעודה אחד למשנהו, זוהי אפוא האמת של הפרויקט התיעודי. כדאי להדגיש שוב: אלמלא המבנה התפיסתי של הפנייה החזותית, לא היה קולנוע תיעודי. זאת האמת. אולם המנגנון החזותי – האמת של הפרויקט התיעודי – נותר על פי רוב בלתי-נראה. האופן החזותי, שקובע את כתובתו שלו, חורג מהקולנוע, ובדרך כלל חומק מהזירה, הלוא היא המסך. כך נשארת האמת של הקולנוע התיעודי, במרבית המקרים, בלתי-נראית. מתוך נקודת המבט של האמת הבלתי-נראית של הקולנוע התיעודי, מתוך הבלתי-נראה שלרוב אינו נחשף, אפשר שתצמח אתיקה של אמת בקולנוע התיעודי.

אתיקה של אמת בקולנוע התיעודי

ההקבלה הצורנית של הראייה התיעודית למבנה ההתכוונותי של התודעה מובילה לא אחת להאשמת אופן הייצוג הזה ב"אגולוגיה", שמציבה את ה"אני" במרכז – או, במילותיו של לוינס, ב"העמדת האחר על הזהה" (LEVINAS, 1993). כפי שטענתי לעיל, לביסוס האתיקה על יסוד הדעה המוסרית הרווחת (שמגדירה בני אדם כמערביים או כקורבנות אפשריים של רוע)⁸ יש שתי השלכות. ראשית, הבסיס המעין-התיאולוגי של הציווי המוסרי לכבד את השונה – "ואהבת לרעך כמוך" – עלול להוביל למבוי הסתום של פוליטיקת הזהויות ("איש אינו יותר שונה, יותר זר, יותר ראוי ממני!"). שנית, תפקידם של הערכים המערביים בהשגת הקונצנזוס המוסרי – "אלוהים לצידנו, ומולנו הרוע" – עלול להוביל לאלימות שהתירוץ המוסרי שלה הוא הבדל אידיאולוגי ייחודי ("מי שלא חי חיי חופש, דינו מוות"). בהקשר של הקולנוע התיעודי, הדיונים על אובייקטיביות, על ייצוג מסולף, על הסכמת המשתתפים,

על האחריות החברתית וכיצא בזה – שכולם קשורים במובן מסוים לשאלת האמת – יוסיפו להיות מוגבלים כל עוד ימשיכו שיחי הזהות בעלי המטען התיאולוגי הכבד בהתחסדות המוסרנית שלהם.

כדי לחשוב על אתיקה בקולנוע התיעודי בצורה פרודוקטיבית, ולא מגבילה, יש להכיר אפוא בכך שאכן קיימת אמת בקולנוע התיעודי, ושבהענקת דמות לאמת הזאת – בפעולה אך ורק למענה – יש משום אתיקה, שמאפשרת להיחלץ מהמבוי הסתום שבו שרויה העשייה התיעודית העכשווית.⁹

כפי שהראיתי, האמת הממשית והמעשית על הקולנוע התיעודי היא אופן הפנייה החזותי שלו – המנגנון התפיסתי שאינו נראה מנקודת המבט של רוב עלילות המסך או שחורג ממנה. האמת של המבנה התפיסתי של הקולנוע והווידיאו, שאינה מסומלת בשרשרת הקולנועית, מציעה לקולנוע התיעודי אתיקה לשמה. את האתיקה הזאת אין לבסס על הדעות הרווחות, וגם לא על התפיסות המוסרניות של האדם כקורבן. אדרבה, כדי לקרוא תיגר על ההגבלות המוסריות האוניברסליות, יש להפעיל את האתיקה הזאת דווקא בחשיפה משמעותית יותר של האמת של המצב התיעודי. האתיקה הזאת באה לידי ביטוי בפעולה קונקרטית למען האמת בקולנוע התיעודי – פעולה שמציגה לראווה את אופן הפנייה החזותי. את זה אפשר לעשות בשלוש דרכים עיקריות.¹⁰



D'AILLEURS, DERRIDA (DERRIDA'S ELSEWHERE), SAFAA FATHY, FRANCE, 1999

ראשית, אפשר להוציא לפועל אתיקה של אמת בקולנוע התיעודי באמצעות הכפלה (DOUBLING) של אופן הפנייה החזותי. בהנחה שברוב סרטי התעודה מקומה של המצלמה בסצנה בולט בהיעדר הכפלה פירושה הצגה לראווה של אופן הפנייה החזותי, פנייה בדרך כלשהי לפניית העין ולכידה.

הכפלה של אופן הפנייה החזותי מושגת בכל פעם שהמשתתפים מישירים מבט אל עדשת המצלמה, או כשהם מבקשים לכבות את המצלמה, ובכך חושפים את המצלמה כאמצעי לתיווך בין המציאות לממשי. טכניקת ההכפלה באה לידי ביטוי, למשל, כשהמשתתפים תורמים בעצמם לעשייה הקולנועית או משתפים איתה פעולה באופן אקטיבי, ולא רק מאפשרים תיעוד של האירועים שהם יוצרים. זה אולי מה שהטריד יותר מכול את ז'אק דרידה בהפקה של סרט התעודה **חוץ מזה, דרידה** [D'AILLEURS, DERRIDA (FATHY, 1999)]. בסרט זה משיב דרידה על שאלות על חייו ועל עבודתו ועם זאת מסרב לאפשר למצלמה להסתתר. כמעט בכל שאלה שנשאלת מישיר דרידה מבט חשדן אל העדשה. הוא משיב על כל שאלה אך גם מוסיף הערה, כמו הערת שוליים, על תפקידה של המצלמה בהצגת דמותו בפני כל מי שיתבונן בסרט בעתיד. דרידה מכפיל את הראייה התיעודית בצורה מילולית וחזותית גם יחד, ומצהיר בגלוי שמה שהסרט מתיימר להציג באופן חזותי הוא למעשה אוסף של עקבות ותו לא – עקבות של נוכחותו של דרידה שיקובצו מחוץ לסרט זה ושיופיעו בזמן עתידי ובמקום אחר. הקהל יבוא לצפות בו, אומר דרידה, "כמו בדג באקווריום".

הכפלה של הראייה התיעודית אפשר למצוא גם במקרים הנדירים שבהם הקולנוען או הקולנוענית פונים במישרין ליחסי הכוח השוררים בינם לבין המשתתפים. דוגמאות לכך הן מה שרובי מכנה סרטי תעודה "תוצרי סובייקט" שמבוססים על שיתוף פעולה [RUBY, 2000, P. 196], דוגמת [APTED, 1985] 28 UP וסרטי ההמשך בסדרה, שבהם הדמויות פונות אל הבמאי במהלך הסרט, או [MARSHALL, 1979] *PORTRAIT OF A SIAN WOMAN*, שבו הסובייקט שבמרכז הסרט פונה ישירות אל הצופים דרך המצלמה, ואפילו **לתפוס את הפרידמנים** [JARECKI, 2003], שבו מוצגים בני המשפחה לקהל ספקני, ועם זאת זוכים למסור את גרסתם שלהם על פרשה של התעללות מינית. בכל אחד מהמקרים הללו, האמת בקולנוע התיעודי – המבנה של התפיסה החזותית שמכונן את הידע שהוא מפיק – מוצגת לראווה, מוכפלת באמצעות קטעים שבהם המשתתפים מישירים מבט או פונים אל פניית המצלמה. חשוב להבהיר שאינני טוען שאם נפקיד את המצלמה בידיים הנכונות נוכל להגיע לאמת או לאוטנטיות של סצנה ספציפית או של זהות תרבותית מסוימת – זו טענה לא מעניינת וגם שגויה מן היסוד. אך אני בהחלט טוען שבקומץ הדוגמאות שהוצגו לעיל אפשר לראות את האמת שבקולנוע התיעודי באותם רגעים שבהם המנגנון החזותי מוכפל – כשהוא מתווסף לסצנה שלעולם לא תתהווה במלואה.

אף שהטכניקות הללו כבר זכו לניתוח במחקר הביקורתי, במסגרת שאלות על הקול, המחבר והכוח [NICHOLS, 1985, 1994], אני דן בהן כאן אך ורק בגלל האמת שהן מביאות למסך – האמת שהיא, לפי הגדרתי, אופן התפיסה החזותי של הקולנוע התיעודי. בהכפלת אופן הפנייה החזותי – אתיקה שלוכדת אותו בעצם ההנכחה הישירה של המצלמה – סרט התעודה מאבד חלק ניכר מכוחו המכונן. ברגע שפונים אל המנגנון התפיסתי החזותי בתוך אותה הסצנה שהוא מבקש ללכוד, ובכך משבשים את אשליית המציאות שהעלילה מייצרת, המנגנון התפיסתי החזותי של הקולנוע התיעודי נראה מכונן בעצמו. הוא מכונן בעצם הופעתם של אובייקטים שמוצגים לראווה לראשונה. במונחי הפנומנולוגיה, הופעת האובייקטים קודמת לאופן התפיסתי, שפונה אליהם מאוחר יותר ומגבש אותם בצורה משמעותית כתופעות של התודעה. היפוך הכיוון וחשיפת התהליך התפיסתי החזותי שמעניק

לתופעות הופכים את הראייה התיעודית לישות קולטת – מעין גֵּד שלא סתם משקף תופעות, אלא מבנה מחדש, יוצר מחדש או מכונן מחדש דימוי של מה שמתמסר לראשונה לשדה החזותי.¹¹



"האיש עם מצלמת הקולנוע", דז'יגה ורטוב, ברה"מ, 1929

זה מוביל אותנו לדרך השנייה שבה אפשר לגבש את האמת בקולנוע התיעודי – טכניקת השכפול (REDOUBLING) של המנגנון החזותי. שכפול כמוהו כמחזה בתוך מחזה, ובמקרה שלפנינו – סרט תעודה על יצירת סרט תעודה. רובי כתב רבות על הטכניקה הזאת וכינה אותה עשייה קולנועית "רפלקסיבית" (RUBY, 1988A, 2000). אופן הפנייה החזותי בקולנוע התיעודי משוכפל ביצירה כגון **האיש עם מצלמת הקולנוע** (VERTOV, 1929). ורטוב עצמו הופיע בסרט, ולא ככוכב, אלא כחלק מהתהליך הכולל של העשייה הקולנועית. מטרתו הייתה לנפץ את האשליה שיצר הקולנוע העלילתי ולהציע לחשוב על העשייה הקולנועית כעל תהליך, או כעל עמל. כתוצאה מכך הפך **האיש עם מצלמת הקולנוע** לדוגמה ומופת לאתיקה של הצגת האמת של הקולנוע התיעודי לראווה. ההישג הכביר של ורטוב, ששכפל את אופן הפנייה החזותי באמצעות הפיכת העבודה על הסרט לחלק מהעלילה, נעוץ בכך שהסרט סייע "לקהל להבין את תהליך ההבניה בקולנוע, כדי שיוכל לפתח גישה מתוחכמת וביקורתית" (RUBY, 2000, P. 170). גם בסרטיו של ז'אן רוש אפשר למצוא דוגמה לאתיקה של שכפול אופן הפנייה החזותי. בעיני רוש הסרטתו של אירוע קודמת לאירוע עצמו, ועל כן **בכרוניקה של קיץ** (ROUCH, 1961) הכניס לסרט את עצמו, את המשתתפים ואת העשייה הקולנועית כדי לחשוף בדיוק מה הוא מעולל. ואכן, **כרוניקה של קיץ** הוא תיאור של תהליך עשיית הסרט, שכולל סצנות שבהן דנים המשתתפים בהיבטים שונים של החומר המצולם, וכך הוא מציג לראווה את האמת של אופן התפיסה החזותי, שכפי שכבר טענתי, מקומה על פי רוב נפקד מהקולנוע התיעודי.¹²

דוגמה קיצונית יותר היא סרט התעודה של ג'יי רוזנבלט (1998) *HUMAN REMAINS*, שמציג אתיקה של שכפול באמצעות חשיפת החלל הריק במרכז השדה החזותי. מכיוון שחייב להיות חלל ריק בשדה הדימויים – פער שנפער בין הממשי לבין המציאות ושבעצם היפערותו מחולל את כל התהליכים המסמנים – השארת החלל הזה פתוח מראה שהעלילה לעולם לא תהיה שלמה, שהשרשרת הקולנועית לעולם לא תסמל באופן מלא את מה שהיא מתיימרת לראות. במקרה של *HUMAN REMAINS* – סרט על היטלר, סטלין, מאו, פרנקו ומוסוליני – החלל הריק בשדה החזותי נשאר פתוח באמצעות חיתוכים חוזרים ונשנים לתמונה שחורה – טכניקת עריכה שמגבשת את האמת של המנגנון החזותי, שהיעדרה "מסומל" באמצעות המסך השחור (BUTCHART, 2007). החיתוך החוזר ונשנה לתמונה שחורה הוא אפוא טכניקה של שכפול המנגנון החזותי, שקוטעת בסרט זה את הרצף העלילתי ומבהירה שלמרות היכולת הטכנולוגית האינסופית, שמאפשרת לשעתק שפע של דימויים, לא תיתכן תמונה שלמה, לא ייתכן דימוי מוסכם של רוע שיפתור אחת ולתמיד את תעלומת הרשע האנושי ויספק הרמוניה חברתית כלשהי.

בסיכומי של דבר, השכפול של הראייה התיעודית מציג לראווה טוב יותר את האמת של הפרויקט הזה. מצד אחד, הוא מאפשר לנו לראות איך מופיע העולם האובייקטיבי, ובכך הוא מאשש את הרעיון ש"הסצנה מציגה את עצמה". אופן הפנייה התפיסתי משמש במקרה הזה כעוד – כמי שקולט את מה שמוסר את עצמו לראייה. אולם מן הצד האחר, השכפול של הראייה התיעודית מאפשר לנו לראות איך העולם נראה לא כפי שהוא ממש, אלא כפי שהוא נתפס. במקרה הזה אופן הפנייה החזותי, בעצם קליטתו את מה שמוסר את עצמו לראייה, מכונן מחדש את האובייקטים שייראו על המסך. שכפול הראייה התיעודית באמצעות הצגת אופן הפנייה החזותי על המסך מאפשר לנו לראות את שני הצדדים בבת אחת: הקולנוע התיעודי לא רק קולט, אלא גם יוצר; אולם על הסצנה הנוצרת להופיע תחילה כדי להיראות. מעשה השכפול, כאתיקה של העשייה הקולנועית, מסגיר את פונקציית ההתכוונות, שנותרת בלתי-נראית מנקודת המבט של העלילה שעל המסך, וחושף את האמת בסרטי התעודה: המבנה התפיסתי של אופן הפנייה החזותי שלהם.¹³ במילים אחרות, טכניקת השכפול מאפשרת לנו לראות שהאמת בסרט תעודה היא תמיד עניין של פרספקטיבה.

ההכפלה והשכפול של האופן החזותי של הפנייה התיעודית אינן טכניקות חדשות כלל וכלל; למעשה נעשה בהן שימוש כבר בשנות העשרים של המאה ה-20, ואחר כך גם בשנות השישים. החידוש שלי הוא האפשרות לראות בהן המחשה של אתיקה של מצב, כלומר לראות איך מה שמניע אותן מבחינה פורמלית הוא הכרעה לוגית, ולא ציווי מוסרי. ברגע שמתחילים לחשוב על האתיקה ולדבר עליה כעל דבר ששונה מהמוסר, אפשר להתחיל להתרשם התרשמות מלאה יותר מההתפתחויות התיאורטיות שנעשו בכיוון הזה במחקר. וכאן אנו מגיעים לדרך השלישית שבה אפשר להוציא לפועל אתיקה של אמת: עקביות (CONSISTENCY). עקביות באתיקה של אמת היא דרישה פורמלית לכבד הכרעה שכבר התקבלה. העקביות, כמו באקסיומה הנודעת של לאקאן, "אל תוותרו על התשוקה שלכם!" (LACAN, 2006), מתייחסת לעבודה שמושקעת בגילוי כל מה שצריך לדעת על מצב נתון (מדעי, פוליטי, יומיוני)

וכיוצא בזה). בהקשר של הקולנוע התיעודי מאפשרת העקביות לחוקרים וליוצרים לבחון השקפות חדשות שעשויות להתפתח כשאופן הפנייה החזותי מתגבש באורח מוחשי יותר. אין כל דרך לדעת איך ייראו האפשרויות החדשות הללו. לכן מי שטוען שהידע מצוי בידיו, או ששולל את הטכניקות הללו מכול וכול בתואנה שהאפשרויות שהחוקרים ראו בהן בארבעים השנים האחרונות טרם מומשו, מכריע בדיוק נגד האמת של המצב הזה. משמעות הדבר היא כניעה למערכי הידע הקיימים שמאפיינים את המבוי הסתום האתי בקולנוע התיעודי בימינו.

אין ספק שיש פער גדול בין זיהוי האמת של מצב מסוים לבין ההשערה שניתן לחשוף אותה יותר לעין. לכן העקביות היא מרכיב חיוני באתיקה של אמיתות. בהקשר של הקולנוע התיעודי, עבודות כגון זו של החוקר ג'יי רובי מדגימות עקביות מופתית. מאז ראשית שנות השמונים של המאה ה-20 כותב רובי על יתרונותיה של העשייה הקולנועית הרפלקסיבית ביחסה לסוגיות "מוסריות" במחקר האנתרופולוגי. בעבודתו אפשר למצוא כמה מהדיונים הטובים ביותר ברבות מהטכניקות שאני התייחסתי אליהן במונחים של הכפלה ושכפול של אופן הפנייה החזותי. אף שמחשבותיו של רובי על עשייה קולנועית רפלקסיבית טרם מומשו במלואן בתיאוריה או במעשה, ואף שלדבריו שלו, מעטים הם החוקרים שהמשיכו את פועלו, רובי שוקד בעקביות על פיתוחו של רעיון העשייה הקולנועית הרפלקסיבית. למעשה, אף שרובי נוטה לדבר על האתיקה כאילו הייתה מוסר, עבודתו מפגינה עקביות שממחישה את האתיקה של האמת בקולנוע התיעודי. מכיוון שאת האמת בקולנוע התיעודי יש לחפש בלי לדעת מראש איך היא נראית, עקביות מהסוג שמאפיין את חייו המקצועיים של רובי היא חיונית לגיבוש צורות אסתטיות חדשות, לפיתוח פרקטיקות קולנועיות חדשות ולהצגת שאלות תיאורטיות חדשות.



"לתפוס את הפרידמנים", אנדרו ג'ראקי, ארה"ב, 2003**השגות ומסקנות**

לאחר שהתוויתי שלוש דרכים להפעלת אתיקה של אמת בקולנוע התיעודי, אפשר בקלות לטעון נגדי שרוב היוצרים התיעודיים אינם מעוניינים לעשות סרטים על ראייה ועל חזותיות. לכל היותר אפשר לדרוש מהיוצר התיעודי הכרה כלשהי בעובדה שעבודתו היא בעיקרה תהליך שבמסגרתו יוצר מסוים מפרש נושא מסוים לתכלית מסוימת. אי אפשר לצפות מסרט תעודה לפחות מזה, גם אם יש יוצרי דימויים שעדיין סבורים שהכנסת המצלמה לסרט מנפצת את האשליה של הטקסט, שהופעתו של הבמאי בסרט פוגמת בשטף העלילה ושה"רפלקסיביות" מיותרת, במידה רבה. אני טוען את זה כי נדמה לי שממילא הקהל היום נוטה לא לייחס חשיבות רבה לשאלת הדיוק העובדתי של היצירה ולהתעניין יותר בעצם הנושא המוצג לפניו. כפי שטוען וינסטון, מסרט תעודה יש לצפות ל"תובנות, ולא לאמיתות מן הסוג שמאפיין תצפית קרה ומכניסית שאיננה עוד מן האפשר" (Winston, 2000, p. 155).

בסדר. אבל העובדה שרוב סרטי התעודה אינם עוסקים באופן הפנייה החזותי שלהם מעידה כאלף עדים שהאמת של הפרויקט התיעודי נותרת ברובה בלתי-נראית, כלומר שהמנגנון החזותי חומק בדרך כלל מהעלילה המוצגת על המסך. על כן, ואם נמשיך את קו הטיעון של וינסטון, שלפיו "מערכת היחסים יוצר/משתתף היא הלב האתי" (שם), יש בפעולת החשיפה של אופן הפנייה החזותי כדי לערער מן היסוד את הבסיס המוסרי של המערכות האתיות המקובלות בימינו ולפרוץ, במידה רבה, את המבוי הסתום הקיים בשיח ובפרקטיקה של האתיקה בקולנוע התיעודי. אתיקה של אמת יכולה להוציא אותנו מהמבוי הסתום בארבע דרכים.

ראשית, אתיקה של אמת מתגברת על אידיאל האובייקטיביות בקולנוע התיעודי. כפי שטוענים רבים מהמחקרים שהוזכרו במאמר זה, האמת בייצוג החזותי מובנת כמה שאינו נמצא ב"מציאות" של הדימויים המוצגים וגם לא ב"כנות" העלילה שהם מבקשים לגולל. אם אמנם זה המצב, מדוע למשל מפגין הקולנוע העלילתי נכונות גדולה יותר מהקולנוע התיעודי לשכפל את אופן הפנייה החזותי? בקולנוע המסחרי יש נטייה גוברת והולכת להוסיף (עם היציאה לאקרנים או בהפצת הדי-וי-די) את גרסת הבמאי, פספוסים, סצנות שנגנזו, סוף חלופי, ראיונות נרחבים וכן הלאה – חומר מצולם שמקעקע את האשליה המתוחכמת שמושגת באמצעות סילוקו של המנגנון התפיסתי מהעלילה המוצגת. ייתכן שאנו נתקלים בתוכן הנספח בקולנוע העלילתי יותר משאנו נתקלים בו בקולנוע התיעודי בגלל היומרה של הקולנוע התיעודי להיות "עובדתי" יותר: הוספה של סצנות כאלה עלולה לכאורה לשמוט את הקרקע מתחת למפעל התיעודי. האומנם? אם יוצרים תיעודיים יכירו בהדרגה באופייה הפרשני של עבודתם (כפי שקורה כשהם נשענים על "הגנת ההסכמה"), נדמה שהכפ

שכפול של אופן הפנייה החזותי, כלומר הוספה של תוכן נראה שיש בו כדי לחשוף את התהליך הפרשני-יצירתי, לא יגרעו מההצדקה לקיומו של הפרויקט התיעודי. מכיוון שהאמת האחת והיחידה של סצנה מסוימת היא אופן הפנייה החזותי, אפשר להעריך את סרט התעודה רק על סמך השאלה אם האמת הזאת נחשפה – הוכפלה, שוכפלה – או לא. החשיפה לעין של אופן התפיסה החזותי, כאתיקה של אמת, עולה מבחינה פורמלית על כל שיפוט מוסרי של מה שסרט התעודה לא ייצג (סוגיות של כנות ההבניה) ומסכלת את האפשרות להיקלע לוויכוח תיאורטי עקר על מה שהוא כן ייצג (פוליטיקה של זהויות). ביחס לסוגיות של עובדותיות בקולנוע התיעודי, המבוי הסתום הטבוע בדיון הזה עשוי להיעלם ברגע שנבין שהשקר הגדול ביותר של הקולנוע התיעודי הוא ההימנעות העקבית מההצגה של אופן הפנייה החזותי בשדה הנראה.

שנית, ההכפלה או השכפול של המנגנון התפיסתי החזותי פותרים את בעיית זכותו של הקהל לדעת. על רקע השאיפה להציג סיפור באורח אובייקטיבי, ההכפלה או השכפול של הראייה התיעודית מנפצים את אשליית קיומה של אובייקטיביות מלאה (וגם את עצם היומרה לאובייקטיביות כזאת). כתוצאה מכך, הדבר היחיד שהתרחש למעשה יתרחש על המסך: נוכחותה של המצלמה בשעה שהיא מתווכת בין המציאות לממשי. מכאן שכל מה שאפשר לדעת על אמיתותו של סרט כלשהו יהיה ידוע משעה שאופן הפנייה החזותי ייכלל בדרך כלשהי בתמונה. החשיפה של אופן הפנייה החזותי לעין פוטרת את הקולנוען מאשמה של "סילוף העובדות". ברגע שהאופן החזותי של הקולנוע התיעודי נראה כתווך, הוא מופיע כגֵּד שתפקידו בסצנה הוא לכוון מחדש את מה שמוסר את עצמו למבט. הואיל וסרט התעודה מתיימר לכוון מחדש, להבנות מחדש או ליצור מחדש ותו לא, האתיקה הייחודית הזאת מצדיקה יותר את החופש היצירתי בתהליך ההפקה. סרט תעודה נתון אינו אלא תיאור מסוים – יצירה שמשקפת את כוונותיו של הקולנוען יותר משהיא משקפת מציאות קיימת. כל עוד הקולנוען משתמש במנגנונים טכנולוגיים כדי להשיג תפיסה חזותית, אתיקה של אמת בקולנוע התיעודי לא תוגבל בידי הערכים האידיאולוגיים המוסכמים ("הזכות" לדעת) והשיפוטים המוסריים (האם המצלמה "משקרת" או לא). מבחינה אתית אפשר למדוד את האמת בקולנוע התיעודי רק על סמך המידה שבה חושף הקולנוען את האופן החזותי של הפנייה התיעודית.

שלישית, אתיקה של אמת מנטרלת את הסוגיה של הסכמת המשתתפים ממטען בעייתי רב. החשיפה לעין של אופן הפנייה החזותי בקולנוע התיעודי כמוה כמסירת העובדות הבאות: (א) העולם אינו נראה כפי שהוא, אלא כפי שהוא נתפס; (ב) במפעל התיעודי מעורבים מנגנונים מייצרי דימויים – מבנה של תפיסה שתוכנו תלוי בהופעה קודמת של תופעות גשמיות; (ג) תהליך ההרכבה של דימויים הוא תהליך פרשני שמעניק משמעות לסצנה המתועדת; (ד) הסיפור שהדימויים מספרים יישאר בארכיון לזמן עתידי. המשתתפים יצוידו אפוא ביכולת טובה יותר לזהות את האמת האחת והיחידה של סרט תעודה נתון: תפקידה של התפיסה החזותית בהבניית הסצנה. מכיוון שאי אפשר לנבא מראש את אופן התקבלותו של הסרט המוגמר ולהעריך עד כמה המשתתפים יהיו מרוצים ממעורבותם בו, האמת היחידה שיש לחשוף היא נוכחותה של המצלמה. כשחושפים אותה, האתיקה של האמת מונעת רינונים, למשל, על כך שסצנה מסוימת בוימה וצולמה ללא הסכמת המשתתף, או

על תמרון האשליה שמוצגת על המסך. כשאופן הפנייה החזותי נחשף, מעשה שמשול לחשיפת כוונות (בהנחה שהמנגנון התפיסתי מפגין את מבנה ההתכוונות), אין עוד תוקף של ממש להאשמות בדבר ייצוג מסולף. לכן במסגרת אתיקה של אמת אפשר לראות במשתתפים סובייקטים חזקים, ולא קורבנות שזקוקים לחסד.

לבסוף, רעיון העקביות באתיקה של אמת מבדיל מבחינה פורמלית את האתיקה מהיומרה האוניברסלית של המוסר. אם נניח שהאמת היא מקומית, ועם זאת לא פחות ממשית ומעשית בשל כך, אפשר לבסס אתיקה על האמת הספציפית הזאת, כפעולה שמכוונת בדיוק לשינוי מצב נתון. עם זאת וינסטון טוען את הטענה הכללית שליוצרים תיעודיים "יש למעשה חובת דאגה כלפי המשתתפים בתוכניות שלהם, והיא, ולא האחריות האמורפית לומר את האמת לקהל, צריכה לעמוד בבסיס האתיקה שלהם" (WINSTON, 2000, P. 5). אולם על רקע טענתי על המקומיות של האמת, טענותיו האוניברסליסטיות של וינסטון רחוקות מרחק רב מן היעד. כשהוא מניח מראש שלמישהו יש "חובת דאגה" הוא מבלבל, שוב, בין אתיקה לבין מוסר ונשען על סמכותן המוסרית של דעות אידיאולוגיות על אודות הטוב והרע. אמנם תכליתו של שיח של חובה ואחריות היא שחרור, אולם על פי רוב הוא דווקא משעתק את הדימוי הרווח בקולנוע התיעודי: דמות האדם במעמדו הביולוגי והחייתי, החיה האומללה והסובלת בתפקידה כקורבן. חובת הדאגה – כלומר ה"אהדה" – שוללת מיד את האפשרות של אתיקה מקומית ותלוית מצב. לו עסק השיח האתי בקולנוע התיעודי פחות בציות עיוור לציוויים מוסריים ויותר בפעולה שמתייחסת לתנאיו של מצב נתון, ייתכן שהמשתתפים יכלו להסתכל על עצמם לא כעל קורבנות. מהבחינה הזאת, ייתכן שהדבר החשוב ביותר באתיקה של הקולנוע התיעודי הוא בדיוק "לומר את האמת": לרשום באופן סמלי – בהכפלה, בשכפול ובעקביות – את האמת האחת והיחידה שנותרת סמויה מן העין מנקודת המבט של רוב סרטי התעודה שמופקים היום.

לסיכום, אתיקה של אמת נותנת לאנשי התיאוריה הקולנועית וליוצרים הדוקומנטריים הזדמנות לחשוב מחדש איך אפשר ליצור סרטי תעודה בלי ההתערבות של "מערכות אתיות" שלמעשה מטילות מגבלות מוסריות. מובן שגם אם האתיקה הזאת תיושם יווותרו בעינן שאלות על אודות הפנות של העלילה, הכוח של הקולנוען כיוצר והנסיבות שהביאו את המשתתפים להסכים להשתתף בפרויקט. אולם אין שום ספק שאילולא היו מעשי תפיסה ממשיים ומעשיים לא היה קולנוע תיעודי, ושאלת האתיקה הייתה נעלמת. מכיוון שהאמת בכל סרט תעודה היא המבנה של התפיסה החזותית, קיימת אתיקה של האמת הזאת, שאפשר לנהוג על פיה ולהחליט לחשוף לעין את הראייה התיעודית.

1 "במבוי סתום" אינני מתכוון לכישלון גרידא, אלא לנקודת מוצא שמתוכה יכול לצוץ נושא. במקרה הזה, אלמלא המבוי הסתום בין זכויות הביטוי ובין

זכויותיו של אדם להגנה מפני ייצוג מסולף לא היה צץ ועולה נושא האתיקה.

2 לטענה כזאת בהקשר של הקולנוע והווידיאו ראו RUBY, 2000, P. 32.

3 רובי (RUBY, 2000, P. 140) מעדכן את הרשימה ומוסיף סוגיה מוסרית רביעית: "האחריות המוסרית של המפיק כלפי המוסדות שמממנים

4 רובי (RUBY, 1988B, P. 318) מציג טענה דומה.

5 ציטוט מרובי (RUBY, 2000, P. 137) מדגים היטב את הנטייה בקרב חלק מהחוקרים לדבר על האתיקה בקולנוע התיעודי כאילו הייתה זו זהה למוסר:

"בפרק זה אני ממקם את הסוגיות האתיות הכרוכות בהפקה של סרטים אתנוגרפיים באמצעות דיון בשאלות המוסריות הרחבות יותר שעולות כשאדם אחד מפיק דימוי בר-זיהוי של אדם אחר ומשתמש בו" (ההדגשות שלי). והנה שוב: "אם היוצרים התיעודיים בוחרים להתייחס לעצמם כאל אמנים, ואם כך גם הציבור מתייחס אליהם, הדעת נותנת שהחובה האתית הראשונה שלהם היא להיות נאמנים להשקפה האישית שלהם על העולם – להציג טענות בעלות תוקף אמנותי. כך נחשבים האמנים כמי שמילאו את האחריות המוסרית שלהם כלפי נושאי עבודתם וכלפי הקהל שלהם" (שם, עמ' 143; ההדגשות שלי).

6 ניקולס (NICHOLS, 2001, P. 61) מכנה את המתאם הזה "משולש התקשורת".

7 "קולנוען", לשיטתה של סובצ'ק, איננו יוצר בודד אלא הכוח המשולב של קבוצת אנשים שהופכת את הסרט לאובייקט חזותי.

8 לדעת רובי הנושא של מרבית סרטי התעודה היום הוא התפיסה הכללית של הסובייקט האנושי כאומלל, כחלש וכסובל באספקלריה של השיח האתי הנוכחי (RUBY, 2000, P. 168).

9 "האתיקה של אמיתות אינה מציעה להכפיף את העולם לשליטה מופשטת של חוק, גם לא להיאבק כנגד רוע חיצוני ורדיקלי; להפך, בעזרת נאמנותה לאמיתות היא מנסה להדוף את הרוע שאותו היא מכירה כהיפוך או כפני הצל של אמיתות אלה" (באדיו, 2005, עמ' 94).

10 אני מבקש להבהיר שכאשר אני אומר שיש אמת בקולנוע התיעודי אינני אומר שיש איזו מהות או תשתית שנותנת בעינה לנצח נצחים. כפי שלמדנו מדרידה (DERRIDA, 1982), לא ייתכן מקור מוחלט, מסומן טרנסצנדנטלי, שעליו אפשר לבסס אתיקה או פוליטיקה. עם זאת, כפי שלמדנו מבאדיו (2005), בעקבות לאקאן (LACAN, 2006), כדי שאתיקה תהיה מוצלחת יש להתחיל במקום כלשהו. כדי להגיע למקום הזה, ל"סך הכול" הזה, יש לבצע תחילה חיסור, N-1. כלומר, אחרי שנאמר הכול על אודות האתיקה והקולנוע התיעודי, יש להפנות את הקשב למה שלא קיבל ביטוי במילים, מה שלא יכול לקבל ביטוי במילים. את הדבר הזה, שאי אפשר לומר אותו, אני מכנה "אמת". יש לעשות משהו, כאן ועכשיו, בשאלת האתיקה במצב הנוכחי של הקולנוע התיעודי. בנוגע לתיאוריות של ייצוג חזותי, ברור שהשיח המוסרי לא מוביל אותנו רחוק. כדי להתגבר על המבוי הסתום בחשיבה על אתיקה במצב הנוכחי של הקולנוע התיעודי עלינו להתחיל לחשוב מה משפיע על כל אחד ואחת במצב הזה ומה נותר זהה לאחר חיסור כל ההבדלים (בייצור, בתוצר, בתכלית). מה שנותר הוא אופן הפנייה החזותי של כל סרטי הקולנוע והווידיאו התיעודיים, שברובו סמוי מן העין. השארת הזאת איננה איזו שלילה מיסטית, איזו אל-ישות טרנסצנדנטלית (כמו הדיפרנס של דרידה): השארת הזאת היא תופעה שנותנת ברובה סמויה מן העין ושאת קיומה האפשרי מוכיח הפוטנציאל הגלום בהופעתה לשינוי פני החשיבה על אתיקה במצב הנוכחי של הקולנוע התיעודי.

11 לדיון באופן שבו תופעות מוסרות את עצמן, בשאלת המסירה או ה"מתן", ראו MARION, 2002.

12 חשוב לציין שלא כל הסרטים הבדיוניים על היצירה הקולנועית ועל היוצרים הקולנועיים ייחשבו בגדר האתיקה של השכפול. טכניקות כגון הנרטיב בגוף ראשון (כמו **בילילה אמריקאי** של טריפו [TRUFFAUT, 1973]), הסרטת תהליך ההסרטה (כמו **בזהות גנובה** של אנטוניוני [ANTONIONI, 1975]) או הופעה של הקולנוען עצמו בסרט (כמו **בהשחקן** של אלטמן [ALTMAN, 1992]) הן טכניקות שמשמשות להפיכת בעיית היצירה הקולנועית למושא בידורי או להקניית תהילה ליוצר.

13 אינני טוען שהטכניקות שהצגתי, הכפלה ושכפול, פירושן הפניית המצלמה לעבר הקולנוען, שתהפוך את עבודתו למעין אוטוביוגרפיה נרקסיסטית. רוב סרטי התעודה מפגינים מראש נטיות אוטוביוגרפיות, אם בהצגתו העקבית של המתעד בגוף הסרט (כמו בעבודותיו של מייקל מור) ואם בהותרת חותם ייחודי של מחבר על העבודה (כמו בסרטי התעודה של ארול מוריס). ממילא הנושא של רוב סרטי התעודה, אם לא של כולם, הוא היוצר עצמו – בדיוק מפני שאמצעי המבע בקולנוע התיעודי מפגין באורח פורמלי את מבנה ההתכוונות. שנית, וחשוב יותר מבחינה פילוסופית, כשאני מציג אתיקה של אמת אני לא מבקש מיוצרי הקולנוע התיעודי לנסות לתעד את תופעת התפיסה. זוהי משימה בלתי-אפשרית, כי היא משולהב

שטרטר (1972) כינה "הטרנסצנדנציה של האני" – הניסיון לחזור לתודעה עם תמונה של מה שהוסרל (1972) מכנה "הרקע הטרנסצנדנטי", או לייצג את מה שקאנט (2013) מכנה ה"אני חושב" שמלווה את כל ייצוגי. אין בזה שום היגיון. ההכפלה והשכפול של הראייה התיעודית פירושם, בקצרה, ההכללה של אופן הפנייה החזותי בתוך הנרטיב הנראה לעין, במטרה לאפשר לאמצעי שמתווך בין המציאות לממשי להיראות.

ביבליוגרפיה

באדיו, א' (2005). **אתיקה: מסה על תודעת הרוע** (תרגום: עדי אפעל). תל אביב: רסלינג.
 הוסרל, א' (1972). **הגיונות קרטזיאניים** (תרגום: אברהם צבי בראון). ירושלים: מאגנס.
 סטרטר, ז'-פ' (1972). הטרנסצנדנציה של האני (תרגום: יעל רנן). בתוך: **מבחר כתבים, כרך א'** (עורך: מנחם ברינקר) (עמ' 18-53).
 קאנט, ע' (2013). **ביקורת התבונה הטהורה** (תרגום: ירמיהו יובל). בני ברק: הקיבוץ המאוחד.

ALTMAN, R. (DIRECTOR). (1992). *THE PLAYER* [MOTION PICTURE]. LOS ANGELES: AVENUE PICTURES PRODUCTIONS.

ANTONIONI, M. (DIRECTOR). (1975). *THE PASSENGER* [MOTION PICTURE]. ROME: CIPI CINEMATOGRAFICA S. A.

APTED, M. (DIRECTOR). (1985). *28 UP* [TV]. NEW YORK: GRANADA TELEVISION.

BADIOU, A. (2003). *INFINITE THOUGHT: TRUTH AND THE RETURN TO PHILOSOPHY* (O. FELTHAM & J. CLEMENS, TRANS.). NEW YORK: CONTINUUM.

BUTCHART, G. C. (2007). ON THE VOID: THE FASCINATING OBJECT OF EVIL IN *HUMAN REMAINS*. IN M. NORDEN (ED.), *THE CHANGING FACE OF EVIL IN FILM AND TELEVISION* (PP. 159-175). AMSTERDAM: EDITIONS RODOPI.

COPJEC, J. (ED.). (1993). *RADICAL EVIL*. LONDON: VERSO.

DERRIDA, J. (1982). *MARGINS OF PHILOSOPHY* (A. BASS, TRANS.). CHICAGO: UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS.

FATHY, S. (DIRECTOR). (1999). *D'AILLEURS, DERRIDA* [VIDEO]. BROOKLYN, NY: FIRST RUN/ICARUS FILMS.

GROSS, L., KATZ, J., & RUBY, J. (2000). *IMAGE ETHICS: THE MORAL RIGHTS OF SUBJECTS IN PHOTOGRAPHS, FILM, AND TELEVISION*. NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS.

JARECKI, A. (DIRECTOR). (2003). *CAPTURING THE FREIDMANS* [MOTION PICTURE]. NEW YORK: HBO DOCUMENTARY.

LACAN, J. (2006). *ÉCRITS* (1ST COMPLETE ENGLISH EDITION). (B. FINK, TRANS.). NEW YORK: W. W. NORTON.

LEVINAS, E. (1993). PHILOSOPHY AND THE IDEA OF INFINITY (A. LINGIS, TRANS.). IN E. LEVINAS (ED.), *COLLECTED PHILOSOPHICAL PAPERS* (PP. 47-59). DORDRECHT, THE NETHERLANDS: KLUWER PRE

- MARION, J.-L. (2002). *BEING GIVEN: TOWARD A PHENOMENOLOGY OF GIVENNESS* (J. L. KOSKY, TRANS.). STANFORD, CA: STANFORD UNIVERSITY PRESS.
- MARSHALL, J. (DIRECTOR). (1979). *PORTRAIT OF A SIAM WOMAN* [VIDEO]. WATERTOWN, MA: DOCUMENTARY EDUCATIONAL RESOURCES, PUBLIC BROADCASTING ASSOCIATES.
- MINH-HA, T. (1993). THE TOTALIZING QUEST OF MEANING. IN M. RENOV (ED.), *THEORIZING DOCUMENTARY* (PP. 90–107). NEW YORK: ROUTLEDGE.
- NICHOLS, B. (1985). THE VOICE OF DOCUMENTARY. IN B. NICHOLS (ED.), *MOVIES AND METHODS* (PP. 258–273). BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- NICHOLS, B. (1994). *BLURRED BOUNDARIES*. BLOOMINGTON: INDIANA UNIVERSITY PRESS.
- NICHOLS, B. (2001). *INTRODUCTION TO DOCUMENTARY*. BLOOMINGTON: INDIANA UNIVERSITY PRESS.
- PRYLUCK, C. (1988). ULTIMATELY WE ARE ALL OUTSIDERS: THE ETHICS OF DOCUMENTARY FILMING. IN A. ROSENTHAL (ED.), *NEW CHALLENGES FOR DOCUMENTARY* (PP. 255–268). BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- RENOV, M. (1993). INTRODUCTION: THE TRUTH ABOUT NON-FICTION. IN M. RENOV (ED.), *THEORIZING DOCUMENTARY* (PP. 1–11). NEW YORK: ROUTLEDGE.
- ROSENBLATT, J. (DIRECTOR). (1998). *HUMAN REMAINS* [VIDEO]. HARRIMAN, NY: JAY ROSENBLATT FILMS.
- ROUCH, J. (DIRECTOR). (1961). *CHRONICLE OF A SUMMER* [VIDEO]. PARIS: PATHE CONTEMPORARY FILMS.
- RUBY, J. (1988A). THE IMAGE MIRRORED: REFLEXIVITY AND THE DOCUMENTARY FILM. IN A. ROSENTHAL (ED.), *NEW CHALLENGES FOR DOCUMENTARY* (PP. 64–77). BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- RUBY, J. (1988B). THE ETHICS OF IMAGEMAKING: OR, "THEY'RE GOING TO PUT ME IN THE MOVIES. THEY'RE GOING TO MAKE A BIG STAR OUT OF ME". IN A. ROSENTHAL (ED.), *NEW CHALLENGES FOR DOCUMENTARY* (PP. 308–319). BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.
- RUBY, J. (2000). *PICTURING CULTURE: EXPLORATIONS OF FILM AND ANTHROPOLOGY*. DURHAM, NC: DUKE UNIVERSITY PRESS.
- SOBCHACK, V. (1992). *THE ADDRESS OF THE EYE: A PHENOMENOLOGY OF THE FILM EXPERIENCE*. PRINCETON, NJ: PRINCETON UNIVERSITY PRESS.
- TRUFFAUT, F. (DIRECTOR). (1973). *DAY FOR NIGHT* [MOTION PICTURE]. PARIS: LES FILMS DU CARROSSE.
- VERTOV, D. (DIRECTOR). (1929). *THE MAN WITH A MOVIE CAMERA* [MOTION PICTURE]. RUSSIA: VUFKU.
- WINSTON, B. (1988). THE TRADITION OF THE VICTIM IN GRIERSONIAN DOCUMENTARY. IN A. ROSENTHAL (ED.), *NEW CHALLENGES FOR DOCUMENTARY* (PP. 269–287). BERKELEY: UNIVERSITY

OF CALIFORNIA PRESS.

WINSTON, B. (2000). *LIES, DAMN LIES, AND DOCUMENTARIES*. LONDON: BRITISH FILM INSTITUTE.

ŽIŽEK, S. (2002). *FOR THEY KNOW NOT WHAT THEY DO: ENJOYMENT AS A POLITICAL FACTOR* (2ND ED.). NEW YORK: VERSO.

ZUPANČIČ, A. (2000). *ETHICS OF THE REAL: KANT, LACAN*. LONDON: VERSO.

BUTCHART, GARNET C. 2006. "ON ETHICS AND DOCUMENTARY: A REAL AND ACTUAL TRUTH."

COMMUNICATION THEORY (16):427-452

COPYRIGHT © 1999-2015 JOHN WILEY & SONS, INC. ALL RIGHTS RESERVED

GARNET C. BUTCHART

GARNET C. BUTCHART (PHD, MASSACHUSETTS-AMHERST) IS ASSISTANT PROFESSOR OF COMMUNICATION AND RHETORICAL STUDIES AT DUQUESNE UNIVERSITY. HE SPECIALIZES IN SEMIOTICS AND PHILOSOPHY OF ...COMMUNICATION. HIS RESEARCH HAS BEEN RECOGNIZED



[קרא עוד](#)

להורדת המאמר ב-PDF



[▲ לראש הדף](#)

תקריב יוצא לאור בתמיכת:



תקריב יוצא לאור בתמיכת:

קול
קורא
N
O

הגיליון הבא של
תקריב יעסוק
בנושא:
[קראו עוד](#)



הצטרפו לדף 

הפייסבוק של תקריב



דף הבית | תוכן העניינים | אודות | הכותבים | ארכיון | צור קשר | ENGLISH

Copyrights © Takriv, All Rights Reserved | Design by Ifat Raz | Code by Shiksite