

עיבוד מחדש של מאמר שפורסם בעבר בשפה האנגלית

שמונה סוגיות בתהליך האתי של קבלת החלטות בעשיית סרטים תיעודיים בעיני יוצרים
ישראלים¹

גרנט בוטצ'ארט ואמיר הר-גיל*

תקציר

באופן מסורתי, מטרת העשייה של סרטים תיעודיים היא התבוננות ולמידה, הוספת פרספקטיבה על ידי יצירת ידע בסוגיות שהציבור מתעניין בהן. המחקר על קולנוע ועל התקשורת בתחום זה מתמקד בדרך כלל בתוכן אור-קולי, מה שנשמע ונראה על המסך. מחקר מועט הוקדש למה שלא נאמר ולא נראה, או מה שבדרך כלל אינו יכול להיראות ולהיאמר במרחב הקולנועי התיעודי, הנובע מתהליך עשיית סרטים תיעודיים. המאמר הנוכחי מתמקד בתהליך קבלת החלטות בתחום עשיית סרטים תיעודיים. על בסיס ראיונות שנערכו על פני תקופה של עשר שנים עם אנשי מקצוע – יוצרי סרטים תיעודיים בישראל – זיהה המחקר שמונה סוגיות מרכזיות הקשורות לקבלת החלטות ביצירת סרטים תיעודיים. אנו גורסים כי עיון בשמונה נקודות אלה, כפי שבאו לידי ביטוי במחשבותיהם של בעלי מקצוע בתחום העשייה התיעודית, הוא תהליך אתי בליבת העשייה.

מבוא

המחקר הנוכחי מבקש להסיט את הפרספקטיבה המחקרית ממשמעותו של הסרט התיעודי ולהפנות זרקור לממד האתי בשלבים השונים של ההפקה. וכן לנסות להבין כיצד יוצרים תיעודיים מתייחסים בפועל, בעת העשייה, לשיקולים אתיים, כפי שהדבר נראה מנקודת מבטם, דרך הדילמות האתיות בהן הם נתקלים בשלבי היצירה ועליהם לתת להן תשובות מיידיות. כל זאת בהנחה שקיים חסר בנקודת מבט זו ובתקווה שהדברים יתרמו הן לסטודנטים וליוצרים בתחילת הדרך והן להעמקת תחום המחקר. המחקר מצא שמונה סוגיות אתיות אליהן היוצרים הישראלים מתייחסים, אם כי באופן שונה זה מזה.

אתיקה בהקשר של הקולנוע התיעודי

הנושא והסוגיה של אתיקה בהקשר של עשיית קולנוע תיעודי כבר נדונו בהרחבה (הר-גיל, 2015; פרמינגר, 2015; (Butchart, 2014, 2013, 2006). ספרות שיצאה לאור לאחרונה ועסקה בנושא של

¹ מאמר זה מבוסס על מאמר קודם:

Butchart, G. & Har-Gil, A. (2019). Reflection as ethical process in documentary film: Eight decision-making issues. *Journal of Media Ethics*, 33(4), 58-82.

* ד"ר גרנט בוטצ'ארט, Duquesne University, פילדלפיה, ארצות הברית ופרופ' אמיר הר-גיל (hargildoc@gmail.com), בית הספר לתקשורת, האקדמית נתניה.

אתיקה והקולנוע התיעודי מציגה מגוון סוגיות ופרספקטיבות אתיות. ניתן לזהות שלושה נושאים מרכזיים: אחרות, צורה, וטכניקות דיגיטליות. בנושא הראשון, אחרות, במובן של היחסים בין יוצר הסרט והסובייקט, עסקו לאחרונה בדרכים חדשניות. למשל, קופר (Cooper, 2012) מתארת את הסוגיה הקיומית של תמותה, המשותפת ליוצר התמונה ולסובייקט, כנקודת התלכדות ולא הפרדה. פיצסימונס (Fitzsimmons, 2009) תיארה את המושג "שזירת קולות" (עמוד 132), המאפשר להתגבר על נפרדות הסובייקט והאובייקט, כלומר פרספקטיבה אינטגרטיבית הגורמת למחשבה על תחומי האחריות המשותפת של במאים, כמו גם של הסובייקטים, בתהליך העשייה הקולנועי. נושא האחרות מסתבך גם בשל התופעה של סרטי תעודה במיקור המונים (Crowd sourced). הארינדראנט (Harindranath, 2014) גורס כי הרשתות החברתיות מאפשרות לקרוא תיגר על תפקיד שומר הסף, שמילאו אמצעי התקשורת הישנים בתחום הצגת סרטים ומימונם. זאת, באמצעות יכולתן למנף ולקרוא לשיחה מקוונת העשויה לתרום לפרספקטיבה של סרט תיעודי מסוים ו/או לאתגר אותו. קארה וריסטורף (Kara & Reestorf, 2015) מציעים ארבע תבניות למחויבות אתית: אמת לעומת נאמנות, היחיד לעומת הקהילה, טווח קצר לעומת טווח ארוך, וצדק לעומת חמלה. אולם הם מציינים את "עייפות החמלה" ("compassion fatigue", p. 5) כאתגר עיקרי העומד כיום בפני בחינות אתיות; וזאת בניגוד לפוליטיקת הרחמים (politics of pity) המפרידה בין הסובל הפסיבי למתבונן המתבקש להפוך לאקטיבי. מקרון (Maccarone, 2010) טוענת כי הקולנוע התיעודי אינו אמור להיות מאוזן. במקום זאת, יכולים מעצבי התמונה לשכנע את הקהל לאמץ השקפה מסוימת, ובשל סיבה זו, חייבים להבין כי האתיקה של עיצוב התמונה נשלטת על ידי סטנדרטים פנימיים ולא חיצוניים או מופשטים. אופז (2015) מציין כי בהתנגשות בין המחויבות לעדים לבין המחויבות הציבורית כלפי הקהל, הקולנוענים נאבקים ליצור זיקה קולנועית בין האישי לציבורי. זיקה זו מביאה אל המסך את האהבה כלפי האדם האחר. לטענת זנגר (2013), הסרטים התיעודיים מאפשרים לעיתים לאחרי' שעל המסך לחדור אל האני' הצופה בו. יוסף (2013) מעלה את אחריותו של היוצר והצופה לאחרי' המתועד.

נושא שני בו עוסק המחקר בזמן האחרון הוא הצורה. פורמנטי (Formenti, 2014) קוראת לחשיבה מחודשת על שאלת המהימנות לאור קיומן של דוקו-דרמות המשלבות אנימציה. היא גורסת כי זו הצורה האמיתית ביותר של הסרט התיעודי, משום שיש בה "הצהרה בוטה של בנייתו" ("constructedness", p. 103). דובדבני (2013) טוען שאנימציה בסרט תיעודי עשויה לשמש כלי לתיעודה של התודעה הודות לריחוק שהיא מייצרת. חרף כך שעובדת ה"בנייה" של הסרט גלויה לחלוטין, הבחירות הנעשות ביצירת סרטים תיעודיים באנימציה (למשל, השימוש באנימציה כדי לפצות על מחסור בקטעים מצולמים ממשיים) נותרות בגדר בחירות מוסריות. שנית, חוקרי תקשורת, (למשל, Kara, 2015), בוחנים את ההשלכות המוסריות של שימוש בסרטים תיעודיים ובווידאו כמכשיר לאקטיביזם, הכולל התארגנות עצמית, שיבוש-תרבות וחוליגניות, כאשר מעצבי התמונה אינם דבקים בשום קודים אתיים, משפטיים או דיגיטליים מסוימים תוך תהליך העשייה. באופן דומה, ביצירת סרטים אוטוביוגרפיים ואינטראקטיביים עולות סוגיות אתיות חדשות הקשורות לצורות האלה (Cooper, 2012; Dowmunt, 2013).

נושא שלישי שנידון לאחרונה במחקר על אתיקה בסרט התיעודי העכשווי הוא טכניקות דיגיטליות. שאלות אתיות חדשות עולות, הקשורות לאמיתות במהלך ההסרטה, כמו גם בתהליך העריכה, כגון

הנחת תמונות זו על גבי זו או הנחת שכבות מדיה (Fallon, 2013). מעניינת יותר היא העבודה של מרפי (Murphie, 2014) המתאר כיצד התקשורת הדיגיטלית מאפשרת יצירה קולנועית המציגה חוויות חושיות חדשות. בעבור מרפי, השימוש בטכנולוגיות כגון מצלמות גופרו (GoPro), שבעזרתן היוצר יכול להפחית מאוד החלטות מודעות מעבר לניהול הסיטואציה, תורם לשבירת הקטגוריות המסורתיות של החוויה החושית ומצמצם את השייך האתי של התיאור החזותי למעצב התמונה. נאש (Nash, 2011), הנסמכת על האידיאלים האתיים התיאולוגיים-למחצה של עמנואל לוינס, טוענת כי לשיטות דיגיטליות של יצירה קולנועית יש פוטנציאל להגביר אינטימיות.

בהמשך לנושאים אלה, מאמר זה מתמקד בהחלטות המודעות והבלתי מודעות, לעיתים אלה החלטות אינטואיטיביות של היוצרים הדוקומנטריים בעת העשייה, להן יש השפעות אתיות על התוצר.

שיטת המחקר

העדויות בראיונות, המשקפות את המחשבות שהציגו אנשי מקצוע – יוצרי סרטים תיעודיים – מספקות לנו תובנה בחשיבה אתית על אודות הדרך בה צופים את הפרויקט התיעודי לפני עשייתו, כיצד ממסגרים אותו, מתחילים בו, דנים בו, מתחזקים ו/או משנים אותו בתהליך היצירה האור-קולית והתקשורתית. העדות – במקרה זה, הראיונות עם היוצרים – מוגדרת כתקשורת בעלת אופי רעיוני. זו תוצאה של ראיון עם אדם שהיה נוכח בסצנה, ולאחר מכן נדרש להתייחס אליה. במקרה של יצירת סרטים תיעודיים, היוצר הוא עד לא רק לתופעות האור-קוליות שתועדו על ידו, אלא גם לתהליך קבלת ההחלטות לגבי תכנון ויישום דרכי התיעוד. יוצרי הסרט התיעודי עדים לעבודה האינטלקטואלית, היצירתית והמעשית שלהם ביצירת דימויים אור-קוליים. כשהם מדברים על עבודה זו, הם מעידים על כך בהתייחסות רפלקסיבית למעשים של התבוננות וסיפור, ולמה שמשמע מכך. התבוננות מחודשת על קבלת החלטות היא תהליך אתי מרכזי ומהותי בעשייתם של סרטים תיעודיים.

על מנת לתמוך בהנחה זו ולהסביר את חשיבותה לחקר האתיקה של התקשורת, מסתמך המחקר הנוכחי על 154 ראיונות שנערכו בישראל עם יוצרי סרטים תיעודיים שזה מקצועם. הראיונות נערכו בין השנים 2002–2013 על ידי סטודנטים לתואר שני במחלקה לתרבות הקולנוע באוניברסיטת חיפה ועל ידי סטודנטים לתואר ראשון בבית הספר לתקשורת במכללה האקדמית נתניה, בפיקוח המחבר השני של מאמר זה. הראיונות הוקלטו, תומללו מילה במילה ויצרו מערך נתונים בן מאות עמודים. המחקר הנוכחי הוא הראשון המסתמך על מידע זה. המידע שהופק מהראיונות הוא עשיר ורב, אבל המחקר הנוכחי מתמקד בסוגיות של קבלת החלטות, המעידות באופן מובחן על אופן המחשבה של יוצר הסרט כחלק מרכזי של התהליך האתי בעשיית סרטים תיעודיים.

הראיונות היו חלק מקורס העוסק בקולנוע תיעודי, שמטרתו לקדם הבנה ביקורתית של תהליכים במסורת תקשורתית זו. על מנת ליצור שיח מגוון וברור, היוצרים התיעודיים הישראלים שנבחרו לריאיון היו גברים (כ-70%) ונשים, חילונים (כ-90%) ודתיים, יהודים (כ-95%) וערבים, ביניהם מפורסמים ופחות ידועים. המראיינים נדרשו לבחור קולנוען שהפיק לפחות שלושה סרטים תיעודיים שהוקרנו בפסטיבלים בינלאומיים ו/או שודרו בערוץ טלוויזיה לאומי או מסחרי. לחילופין,

המראיינים יכלו לבחור לשוחח עם קולנוען מתחיל, שזכה בפרס הצטיינות בתחום הקולנוע התיעודי. יוצר קולנוע שכבר נבחר לריאיון על ידי סטודנט אחד היה פסול מלהיבחר על ידי אחר. במקרים בהם סטודנט התעקש לראיין את אותו יוצר, הריאיון התמקד בסרט אחר. המראיינים נדרשו לאסוף מידע שנכתב על הסרט שנידון בריאיון ולקשר מידע זה עם מקורות אקדמיים הקשורים לקולנוע התיעודי. החידוש במחקר זה הוא בכך שתוצר הלמידה המיועד של הפרויקט היה כלי אנליטי חדש, קרי ראיונות. תרומתו היא בכך שהוא עשוי לסייע לסטודנטים בהבנת תהליך יצירת הסרט התיעודי המקצועי וכן לתת מימד נוסף לניתוח התיאורטי השכיח על ידי הנכחת קולם ונקודת מבטם של היוצרים עצמם.

משך הזמן הנדרש לריאיון היה לפחות 60 דקות. כדי להקל ולמקד את הסטודנטים, ניתנה להם מראש סדרה של 140 שאלות. השאלות סווגו ל-12 נושאים הבאים: הביוגרפיה של הבמאי, ההשפעות על הבמאי, ההקשר של נושא הסרט, הרקע להפקה, התלבטויות אתיות בהן נתקלו, פיתוח התסריט, סגנון ההפקה, עריכה, פסקול ומוזיקה, ביקורות על הסרט, יחסים עם חברת השידור ששידרה את הסרט התיעודי והשפעת הסרט. לא הייתה כל כוונה להציג בריאיון את כל 140 השאלות. למעשה, הראיונות נועדו ליצור שיחה על בחירתו של הקולנוען בנושאים וסצנות תיעודיים, דרכי עבודה, מערכות יחסים בין חברי צוות, יחסים עם גופי מימון והחלטות בנושא יצירת דימויים לאורך כל תהליך היצירה הקולנועי. התוצאה היתה ריאיון עומק חצי מובנה. הסטודנטים המראיינים בחרו בשאלות שנראו להם כמתאימות ורלוונטיות ביותר לבמאי ולסרט וכן הוסיפו שאלות שלא תוכננו מראש בעקבות תשובותיו של המראיין. לפחות שאלה אחת הוצגה מכל קטגוריית נושא, ובממוצע הוצגו 20 שאלות על מנת לעמוד במשך הריאיון הנדרש.

הסרטים התיעודיים הישראלים שהיו במוקד פרויקט הראיונות עוסקים במגוון נושאים ואין להם מכנה משותף. נושאים אלה כוללים מגוון רחב ובכללם: הסכסוך הישראלי-פלסטיני, ילדי מהגרי עבודה, דת, השואה, אמנות, גירושים, פיגועי טרור, אפליה אתנית, מחבלים מתאבדים, הימורים, ספורט, יהודי אתיופיה, זיקנה, יחסי הורה-ילד, התמכרות לאינטרנט, אלימות משטרתית, בתי כנסת, עימותים על הזכות למות בכבוד, מורשת משפחתית, עיירות פיתוח, לקות נפשית, זהות ישראלית, הגירה, חברות, אסטרונאוטים, מתחים בקהילות דתיות, יחסי יהודים-ערבים, מוסר צבאי, מוזיקאים, נוער שוליים, להקות רוק, אופרה, יחסים בין מגזרים שונים, עוני, יחסים בין אחים, נשים אורתודוכסיות וכן הלאה. אורכם של מרבית הסרטים הוא כ-50 דקות, והם עוסקים בנושאים עימם מתמודדת החברה הישראלית בתקופה זו. רובם מתרכזים בדילמה ומנסים לחשוף סוגייה אנושית, חברתית או מוסרית משותפת.

המחשבות המצוטטות בדפים הבאים נבחרו מכיוון שהן מדגימות את התהליך האתי של קבלת ההחלטות בנושאים שעלו מכלל גוף הראיונות עם היוצרים. למרות מגוון המחשבות העולות מתוך העדויות בראיונות, אלו המובאות כאן מציעות תחושה תמציתית של המתחים והמורכבויות הכרוכים בתהליך האתי של קבלת החלטות בקולנוע התיעודי. כאמור, למאמר זה נבחרו הציטוטים שהיו חדים ובהירים וברוב המקרים ייצגו דעה שבאה לידי ביטוי גם בראיונות עם יוצרים אחרים. ציטוטים אלה מצביעים על כך שהתהליך האתי של קבלת החלטות בסוגיות מרכזיות בקולנוע התיעודי אינו חד

משמע, וכי בסיכומו של דבר אין קונצנזוס מה משמעותה של אתיקה ביצירת דימויים. במובן זה, אנו מזמינים את הקוראים להעריך את הציטוטים שנבחרו מנקודת מבטם המקצועית ו/או המחקרית.

השימוש במונח "אתיקה" במחקר הנוכחי

המונח "אתיקה" לא הוגדר במהלך הראיונות. כטכניקה הננקטת על מנת למנוע הכוונת השיחה לנושא, המונח נשאר פתוח, בעיקר כאשר התייחסנו ל"דילמות אתיות". התוצאה הייתה מתן מקום להרהור ביקורתי על אתיקה – ללא מתן חשיבות להגדרה – כפי שהיא מתייחסת, או לא מתייחסת, לעבודת היצירה האור-קולית של במאי הסרט התיעודי. למטרות הנוכחיות של דיון במחשבות המציגות את התהליך האתי של מלאכת יצירת הסרט התיעודי, מוגדרת כאן "אתיקה" כפעולה. כלומר, האתיקה נגזרת מן ההחלטות לגבי מה ניתן לעשות, ו/או מה חייב להיעשות, בנסיבות של מצב מסוים. משום שהחלטות, על פי הגדרתן, הן נורמטיביות; העמדה המוסרית ו/או הפוליטית של יוצר הסרט איננה יכולה שלא להשפיע על התהליך של מלאכתו. בשל סיבה זו, נכון לחשוב על האתיקה של עשיית סרט תיעודי כקשורה למצב מוגדר. בהקשר זה, אנו יכולים להגדיר אתיקה כפעולה הננקטת בתגובה לאפשרויות זמינות: החלטות לגבי מה חייבים לעשות, כאן ועכשיו, בנוגע למצבים מסוימים. נסיבות המצבים הללו לעולם אינן זהות משום ההבדלים בין הנושאים, המקומות, המשתתפים, התקציבים, מסגרות הזמן, החושים ומגבלות מוסדיות של הפצה ותצוגה קולנועית.

כאשר "אתיקה" מוגדרת כפעולה מסוימת למצב, היא נוגדת את צמצומה לכדי קוד אוניברסלי הישים בכלל המצבים, ובמקרה זה, לכול פרויקט של יצירת סרט תיעודי. כפי שאנו למדים מהדיון בראיונות במחקר הנוכחי, האתיקה של יצירת סרט תיעודי תלויה, רפלקסיבית ומבוססת על התהליך. שאלות נוקשות לגבי מה נכון ומה לא נכון, אמת והונאה, חשבות פחות, ולמעשה מחטיאות לחלוטין את העיקר בהקשר של יצירת סרט תיעודי. זאת, בהשוואה לשאלות על יחסים הדדיים המועילים למשתתפים בפרויקט, הסכמתם והגנתם, סטנדרטים מקצועיים של הגינות, הכרה בחופש אמנותי ורפלקציה עליו ועל גבולותיו, כמו גם מגבלות כלכליות ממשיות ומגבלות טכנולוגיות. כל אלו הם משתנים שכיחים המובילים למצבים מסוימים בהם חייבים להגיע להחלטות אתיות שלא על פי מסגרת נוקשה, אלא על פי מה שדורש המצב.

ממצאים: הרהורים על שמונה סוגיות של קבלת החלטות בסרטים תיעודיים

שמונה הסוגיות הקשורות לקבלת החלטות שעלו בראיונות עם יוצרי הסרטים – כבוד המשתתפים, סיכון והתייחסות למשתתפים, סוגיות משפטיות, בחירה אמנותית וחופש יצירתי, הכללה והדרה של תוכן, אובייקטיביות, משיכת קהל ואמת – מציגות בעיות אתיות משמעותיות הקשורות לתקשורת אור-קולית. נוכל לגשת לכל אחת מהן כסוגיה של תהליך שעלתה במחשבותיהם של כמאה קולנוענים במשך תקופת הראיונות שארכה עשור. סוגיות אלה, והנושאים האתיים שהן מעלות, הן ארעיות, חופפות ולעתים מנוגדות. הן נזילות ולא נוקשות. הן אינן הסוגיות היחידות הקשורות לאתיקה של קבלת החלטות וגם אין הן הנושאים היחידים העולים מן הראיונות, אשר הדוגמאות מהם שהבאנו כאן נותרו חלקיות וסלקטיביות בשל הסיבות שנמנו לעיל.

כבוד המשתתפים

עדויות הקולנוענים מלמדות כי כבוד בפני המשתתפים – הנושא הבסיסי והאינטואיטיבי ביותר באתיקה של הקולנוע התיעודי – כרוך בהחלטות, שאינן קשורות רק בהתנהלות של כבוד כלפי המשתתפים, אלא גם בבנייה של מערכת יחסים חיובית בין המשתתפים לבין היוצרים בתהליך יצירת הסרט. מהותה של סוגיה זו בתהליך קבלת החלטות מהדהדת בכל המחשבות שהועלו על ידי היוצרים. אחד מהם מנסח נקודה זו בתמציתיות:

כלל עיקרי שלי: הרבה כבוד למצולם, ואם הוא רוצה לעצור, מתבלבל, רוצה למחוק, לומר עוד פעם, אני לא אשאיר. זה מרגיע, אין בעיה. אני לא מנסה להוציא דברים שאנשים לא רוצים להגיד (טובי ארבל, 2003).

בעניין נושאים תיעודיים שהיוצרים תפסו אותם כשנויים במחלוקת בצורה גלויה – כמו זהות ומדינת ישראל, או מיניות והקהילה החרדית וללא ספק הקונפליקט הישראלי-פלסטיני – העניין של כבוד המשתתף היה משמעותי ביותר. למשל, רוב היוצרים העדיפו לדבר על האנשים שייצגו בעיות חברתיות מגוונות. הם התייחסו למשתתפים והדגישו את חשיבותם במעשה התיעודי, והפגינו הערצה כלפי גיבורי הסרט. למדנו כי כמה מיוצרי הסרטים החליטו להכניס לסרט הערה "לכבודם" של משתתפים כאות של הוגנות כלפיהם, והתאמצו להציע ייצוג מאוזן כדי להימנע ממבוכה או ניצול. כפי שאמר אחד היוצרים כשתיאר את דרך הפעולה שלו:

הכללים שלי הם ברורים. אני לא אעשה משהו שהאדם שאני מצלם לא יוכל לשאת אותו (אוהד אופז, 2003).

למדנו גם שאמון המשתתפים והפתיחות שלהם הם תוצאה של עבודה של הקולנוענים ומאמציהם לפתח כבוד הדדי, וכי תוצאה זו מעוררת את עניין הקהל בהם. חלק מהעדויות, שהן הרהורים על סוגיית כבוד המשתתף, מתמקדות בטכניקות תקשורתיות שנבחרו להשגת מטרה זו בתהליך עשיית הסרט. על פי עדויות אלה, דרכים לכבד את המשתתפים כוללות החלטה שלא להשתמש בצילומי תקריב, לא להשתמש במצלמה נסתרת, לא לצלם בכוח, להביט הצידה לפעמים ו/או להחליט לצלם סצנה ממרחק. יוצר הסרטים התיעודיים, ניצן גלעדי, מהרהר בתהליך:

לא רציתי לצלם בכוח, והיו הרבה מצבים כאלה שרציתי להגיע למשהו ועצרתי, הרמתי ידיים. לדוגמה: עוזה [שם הגיבורה בסרט]. לפני שהם נוסעים-בורחים, הם אורזים את כל הדברים והיא מתחילה לבכות. הצלם היה בפנים בדיוק ברגע שהיא התחילה לבכות. זה היה משהו שהיה לי מאוד קשה ואמרתי לו: "תתרחק". זאת אומרת שאחד התנאים היה לשמור על איזושהי הגינות מסוימת. צילמנו אותה מאוד מרחוק, אני לא יודע אם רואים את זה. התרחקנו כדי לא לפגוע יותר מדי בפרטיות. למרות שאין מה לעשות, כי נכנסנו לבשר שלהם. הצילום של עוזה בוכה היה קצר, כי ברגע שראיתי שזה יותר מדי והיא ממשיכה לבכות שם הרבה יותר, אמרתי לצלם: "צא החוצה!" זה היה הגבול שלי (2003).

מתוך הראיונות מתברר כי קל יותר להגיע להחלטות על כבוד המשתתפים, כאשר הבמאי מתמקד בגיבורים שהוא תומך בדעתם. זאת יותר מאשר ביצירת סרט תיעודי על אנשים שהוא אינו תומך בהם. בראיון אחד הוזכר גם השימוש במצלמה נסתרת, בידיעת הגיבורה, כדי לחשוף את העוול שנעשה לה על ידי אחרים. למרות שזה נראה מובן מאליו, אנו למדים מהיוצרים שבעניין זה ההחלטות עשויות לאתגר יוצרים, הרוצים להציג נושאים שנויים במחלוקת או שאינם פופולריים. מרבית הסרטים התיעודיים שנידונו בראיונות התמקדו בגיבורים שזכו לתמיכת היוצרים, ולפעמים גם לאהדתם של הבמאים, אך רק מעטים התייחסו לסוגיה זו. רק במאי אחד הקדיש מחשבה לדילמות האתיות, שעלו בתהליך יצירת סרטו ושהיו קשורות לגיבורים, שייצגו עמדות שהיו שונות במידה ניכרת מעמדותיו:

נגיד, המתנחל, אני באופן אישי שונא מתנחלים שנאת מוות. יכולתי לבוא ולהוציא אותם חלאת אדם ומניאקים ומטומטמים לגמרי. בחרנו מתנחל מאוד נחמד, מאוד משכיל, מאוד ליברלי שהוא גם שחקן, גם רבי, וגם דמות די ליברלית וכמעט לא התעסקנו אתו, מה הוא חושב על זכויות ארץ ישראל ועל מחסומים ועל הגירוש ועל ההשפלות. אז לא באתי להתקיל אותו ולהוציא אותו חרא [...] להיפך, רציתי שיהיה בנאדם. הנה בנאדם שמאמין שמה שהוא עושה – טוב [...] אני מנסה להיות מאוד אתי במובן הזה (גיא מיכאל, 2005).

המחשבות של יוצר הסרט התיעודי על החלטות הקשורות להפגנת כבוד כלפי המשתתפים, העולות מדברים אלה, מתייחסות גם לסוגיית הזהירות כאשר דנים בבעיה הקיצונית היותר, ובמקרה של מדינת ישראל, הדחופה יותר – הסיכון הפוטנציאלי למשתתף.

זהירות וסיכון המשתתפים

סוגיית הזהירות, כפי שמתגלה בראיונות, קשורה להחלטות אתיות לאור פגיעה אפשרית במשתתפים לא רק במהלך הפרויקט התיעודי, אלא גם לאחר השלמתו, בעת הפצתו של הסרט התיעודי כשהוא הופך להיות נכס ציבורי. חרף העובדה שסוגייה זו נראית חופפת לזו של כבוד המשתתפים, אנו רואים אותה כנפרדת, משום שהיא מפנה את תשומת הלב לאתיקה של קבלת החלטות בציפייה להשפעה הפוטנציאלית של הסרט עצמו. העדות דלהן לוכדת את התהליך האתי, הכרוך בקבלת החלטות מתוך ציפייה להגנה על המשתתפים ולבטיחותם בעתיד:

ידעתי מה כל סצנה רגשית תעשה לצופה פה בארץ, אבל הדבר היחיד שהייתי מחויבת לו זה הסיפור והסרט. ממילא לא היו שמות של הנפגעים או ההרוגים הישראלים. יכול להיות שאם מישהי הייתה אומרת שם של מישהו מהצד הישראלי, אז לא הייתי מכניסה את זה. זה שצופה רואה את הסיפור של קאירה [שם הגיבורה בסרט] ומישהו יקר לו נהרג בפיגוע הזה, זה לא מסכן את החיים של הצופה. הוא גם ככה יודע מי עשה את הפיגוע יותר טוב ממני. אז מה שלא הכנסתי, מבחינת הגיבורות, זה שפשוט כי ירצחו אותן או ירצחו את הבנות שלהן (נטלי אסולין, 2010).

מעדות זו אנו למדים כי החלטות לגבי מה מסוכן, למשל, עד כדי ביצוע רצח, לא נשארות בידי משתתפי הסרט, משום שלעתים הם ממעיטים בערכה של ההשפעה שעלולה להיות לדבריהם כאשר הסרט יוקרן בפני הציבור. בשל סיבה זו, יוצרי הסרטים עומדים לעתים בפני החלטה להשמיט את שמות

הדוברים בסרט. למדנו גם שלעתים הבמאים חשים שהם חייבים להגן על המשתתפים מפני אויבים או יריבים פוליטיים, ולעתים אף לגונן עליהם בפני רשויות העלולות להתנכל להם. לפעמים מצבים מעין אלה עלולים להוליך להחלטה שלא לשדר סרט בארצות מסוימות או אזורים מסוימים, בהם החשיפה עלולה לסכן את המשתתפים. גילי סמולינסקי מדברת על חשיבותה של ההתחשבות בשיקולים אתיים בדאגה לרווחתם של המשתתפים לפני ובמשך תהליך יצירת סרטים העוסקים בנושאים רגישים:

מאחר ומדובר באנשים שמועמדים לגירוש, אני עלולה לחשוף אותם. דיברתי עם אמא של אחד הילדים, ואפילו פה אני לא אחשוף אותם ואגיד מי. אבל האמא אמרה שהיא מפחדת שיראו אותה ויגרשו אותה, ואני הבטחתי שלא יראו אותה או יגרשו אותה. אני הייתי צריכה להגן עליהם, כי פה היה מקרה מיוחד של גירוש [...] מדובר בילדים שהם חסרי ישע, כי מדובר בקטינים, אז את אמורה לשמור עליהם (2003).

נשוב ונאמר, מה שעומד על כף המאניים בסוגית ההתייחסות למשתתפים הוא לא רק החלטות על כבוד בין-אישי בזמן הצילומים, אלא גם החלטות הקשורות להשפעה הנמשכת של סרט תיעודי, ולפעולות שעלולות להיגרם בעטיו בעתיד. החלטות לגבי עיצוב התמונה בנושא זה מרחיבות את מוקד התהליך האתי מעבר לרגעים של "כאן ועכשיו" כדי שיכלול גם את הציפייה לרגעים "שם ואז", כאשר הסרט יקבל חיים משל עצמו. אין ספק, אין קולנוען המסוגל לשלוט בתפיסה של הקהל או בתגובתו, אולם, אנו למדים מעדויות היוצרים כי למרות זאת ניתן לצפות לתוצאות האפשריות שלהן, בעיקר כאשר בוחרים לבדיקה נושאים השנויים במחלוקת ו/או נושאים שהם מסכני חיים.

מגבלות משפטיות

הקוד המשפטי המתקיים במקום צילום מסוים, והחלטותיו של יוצר הסרט התיעודי לשמור עליו, מציג סוגיה משמעותית באתיקה של קבלת החלטות. כאנשי מקצוע התומכים בעיקרון הדמוקרטי והבוחרים לציית לכללים של המקום בו הם עובדים, האמינו כל היוצרים שעבודה על פי החוק (למשל, בנושא של פרטיות והאיסור על צילום ללא רשות) היא בעדיפות ראשונה. למדנו כי יש להימנע מכל החלטה העלולה להוביל לתביעה משפטית במהלך ההסרטה, וכי קבלת ייעוץ משפטי היא דבר שבשגרה. אולם, כל עוד הבמאים פעלו בתוך מסגרת משפטית, נאמר לנו שהם לא נרתעים מדבר. כמו שהחוק מגביל, הוא גם מאפשר. בהתייחסותו לסוגיה זו, משתמש הבמאי צביקה וולך במטפורה צבאית על מנת לתאר את עבודתו כיוצר סרטים תיעודיים, ויחד עם זה מפגין מודעות אתית באשר לפוטנציאל שיש בה להפרת החוק:

אני רוצה לציין שאני עם מצלמה, ורק עם מצלמה על הכתף, מותר לי הכול. כשאין לי מצלמה על הכתף, אני חוזר לזווית ראייה של כל אחד אחר. אבל עם מצלמה על הכתף, החוק היחיד או ההגבלה היחידה שלי היא לא לעבור על החוק. מעבר לזה הכול מותר (2008)

במחשבה על העקרונות או הכללים המסייעים בנקיטת החלטות המצייתות לחוק במהלך העבודה על הסרט, מציע הבמאי עמית גורן את הדברים הבאים:

לא מצלמים אף אחד אם הוא לא רוצה להצטלם, ולא מצלמים אף אחד במצלמה נסתרת, כאילו מבלי שהוא יודע שהוא מצטלם. זה גם הכלל שמנחה אותי בכל הסרטים שלי, שכשאני מצלם מישהו, זה רק שהוא יודע ומשתף פעולה. לפעמים הוא מתחרט על דברים שהוא אמר, אבל הוא שיתף פעולה. משפטית, ברגע שאדם מודע לכך שהוא מצטלם ומשתף פעולה ואומר את מה שהוא אומר ואתה רק משתמש בזה בסרט, אין לו בעצם יכולת, אלא אם כן סילפת את הדברים בעריכה בצורה מחפירה, אין לו בסיס לטענה נגדך (2003).

כפי שעולה בעדויות, יוצרי הסרטים התיעודיים עומדים בפני דילמות מעשיות בנוגע למערכת המשפט כמנגנון הגנתי, שלא רק מאפשר, אלא גם מגביל את חופש הביטוי. חרף העובדה שהחלטות בסוגיות משפטיות אינן נראות בדרך כלל על המסך בסרט התיעודי, ניתן להבין את הדיון המילולי בהן כחלק מהתהליך האתי, משום שיוצר הסרט במקום ההסרטה חייב לפקח על עצמו, ממש כמו חברים אחרים בקהילה.

הרהוריהם של יוצרי הסרטים התיעודיים על הסדר המשפטי בקהילה נוגעים לא רק להתנהלות על פיו, אלא גם לתפקידו ביחסים מהם בנויה תעשיית תקשורת ההמונים. למדנו מהראיונות כי חוזים שעליהם חתמו עם גופים ישראליים, כגון גופים ציבוריים התומכים במימון אמנות ותרבות או ערוצי טלוויזיה, מחייבים באופן משפטי. הגופים האלה מצפים כי יקפידו לעמוד בדרישות חוזים אלה, גם במקרים שבהם שמירה מוקפדת על התנאים עלולה לפגוע בחזון האמנותי של הפרויקט או תשקף באור שלילי את יושרתו של היוצר בנוגע לנסיבות המתוארות בסרט. למשל, החלטות הכרחיות בעניין זה כוללות את האתגר של בחינת נושא מורכב תוך עמידה בהגבלות החוזיות לגבי משך הפרויקט (למשל, סרט שאורכו 30 דקות) או זמן מוסכם עד לסיום הפרויקט. למדנו כי יתכן שיוצרי סרטים תיעודיים יידרשו לשמור על נימת המסר כפי שהוסכם בחוזה, גם אם במהלך ההפקה נוצרים תנאים שעשויים לשנות את כיוון המסר או את הנימה שהוסכם עליה. ההחלטה האתית במקרה זה, כאשר ניצבים מול כוונות שעשויות להיות פוליטיות, היא כיצד לאזן בין הדרישות המוסדיות ובין הדרישות המקצועיות/יצירתיות, תוך עשיית צדק עם מורכבות הנושא.

בחירה אמנותית וחופש יצירה

כפי שצוין למעלה, הבחירה האמנותית והחופש היצירתי של במאי הפרויקט הם בעלי חשיבות עליונה לעמידה באתגר של יצירת יחסים הדדיים חיוביים בין משתתפי הסרט ויוצרו, תוך כדי עבודה במסגרת החוקית של המקום. הבמאי הוא מספר הסיפור. הוא עוסק במעשה של יצירת סרט תיעודי, משום שהוא רוצה לומר משהו על העולם ולהציג נקודת מבט על סוגיות העשויות להוביל לתנאים משופרים לחיים בתוכו. לכן, להרהורים על החלטות של בחירה אמנותית וחופש יצירה בהקשר זה יש מקום מרכזי בתהליך של יצירת סרטים תיעודיים בעלי אוריינטציה אתית. אנו למדים מהעדויות כי ההחלטה האמנותית והיצירתית של הבמאי חיונית לא רק להשלמה מוצלחת של הפרויקט, אלא גם לייעילות של המסר או מוסר ההשכל שהסרט רוצה להעביר באמצעות תוכנו. השאיפה להציג נקודת מבט מאוזנת ולא הטיה צרה של הנרטיב מצד אחד, ומצד שני ליצור סרט משכנע, ובה בעת להקדיש

מחשבה גם לגבי החשיבות וגם לגבי מגבלות החופש היצירתי, מעידה על אתיקה מהותית בקבלת ההחלטות. שני ההיגדים הבאים בנושא התפקיד היצירתי שממלא יוצר הסרט התיעודי ביחסי העבודה עם המשתתפים מדגימים את התהליך האתי הכרוך בהתייחסות לסוגייה חשובה זו של קבלת החלטות:

זה מיתר עדין, מיתר שקוף. לא לתת לו להוביל אותך, לא להיות שופר שלו, לא לעשות מה שהוא רוצה. אבל לעולם, בה בעת, לא לעשות משהו שהוא לא יהיה מוכן להסתכל עליו. וזה, אני יכול להגיד לך את זה היום, אבל איך עושים את זה אני לא יודע, חוץ מזה שבכל פעם זה משהו אחר, אבל זאת אמונה ועמדה (דן גבע, 2009).

אני חושב שיש כלל אחד עקרוני, שטרחתי להסביר בסרט די מוקדם, שהאמת שיש בסרט, היא קודם כל האמת שלי, כמו שאני רואה אותה ומבין אותה. והאמת שלהם היא נגזרת מתוך האופן שבו אני רואה את הדברים. כלומר, מה שהם אומרים, זה מה שבחיתי שהם יגידו מתוך עשרות שעות של חומר מצולם. אלה אותם דברים שאני ראיתי באופן שאני רואה את המציאות. בשיחות, אין סוף שיחות [...] לפעמים הם סותרים את עצמם, והתפקיד שלך הוא להחליט אם אתה רוצה להוציא אותם דבר והיפוכו או שיש להם עמדה שבכל זאת גוברת על העמדה השנייה. זה כבר השיקול שלך בתור יוצר, מה אתה לוקח מזה, איך אתה מנתח את זה, זה קצת כמו פסיכולוג. מה נידמה לך כאמת מאחורי כל הסיפורים (עמית גורן, 2003).

אנו מתייחסים להלן להנחות מראש שנוסחו בציטטה הקודמת על אמת ומציאות בסרט התיעודי. על מנת להעמיק בסוגייה ולהבין ביתר הרחבה כיצד המחשבה על ההחלטות היצירתיות והאמנותיות של היוצר התיעודי נמצאת בלב-ליבו של התהליך האתי שלו, עלינו לחקור תחילה את הסוגייה של הכללה והדרה של תוכן אור-קולי על המסך.

הכללה והדרה של תוכן

אין ספק שבתהליך של יצירת סרטים תיעודיים יש להחליט החלטות בנוגע לבחירת התוכן האור-קולי והטקסטואלי, שיהווה חלק מהסרט ויופיע על המסך. בהתבסס על התייחסויות בראיונות לתהליך זה, אנו מחלקים סוגייה זו של קבלת החלטות לשני חלקים: (א) הכללה והדרה של תוכן מסך בעת הצילומים ו-ב) הכללה והדרה של תוכן מסך במהלך העריכה. ראשית, בנוגע להכללה והדרה של תוכן במהלך הצילומים, שתי ההערות התמציתיות להלן מאפיינות ומספיקות כדי לשפוך אור על כך שאנשי מקצוע בקולנוע התיעודי ערים מאוד להשלכות האתיות של חלק זה בתהליך ההפקה. הבמאי דוד אופק אומר:

אני בצילומים אין לי גבולות, אני מצלם הכול, לא אכפת לי כלום, שיקולים אתיים אני משאיר לאולפן העריכה (2004).

והבמאי תומר היימן מספר:

אני לא מצלם אף פעם במצלמה נסתרת או בדברים נסתרים שאנשים לא יודעים שמצלמים אותם. זה אלף-בית. אם מישהו בצורה מאוד גורפת לא רוצה להיות בסרט ולא מוכן, אני מכבד את זה (2009).

שנית, על אף שצוות הסרט התיעודי עשוי לעמוד בפני החלטות וספקות בעת ההסרטה, כמו למשל מה לצלם, מתי לצלם, היכן למקם את המצלמה, כמה הוראות לתת למשתתפים, ואם לצלם בכלל, העריכה היא השלב שבו מתקבלות ההחלטות הסופיות. ניתן למחוק סצנות מסוימות או להכניס אותן ואו ליצור אותן מחדש; ולמרות החזות של רצף זמנים בסרט תיעודי, ניתן לשנות ולהזיז את הסדר הכרונולוגי. החלטות אלה, הנעשות תוך כדי התהליך, הן לא רק אתיות, ולו רק משום שהסרט התיעודי עוסק במציאות ובציפיותיהם של הצופים שהמצלמה לא משקרת, אלא גם יצירתיות. יצירתיות בשל הניסיון לגרום לאיזון בין יצירת עניין, דרמה ומתח. מרבית הבמאים התייחסו לנקודה חשובה זו. כפי שנזכר קודם לכן, רובם מדברים על השמטת סצנות שהיו יכולות להזיק למשתתפים או לסביבתם, וזו ללא ספק החלטה אתית. אך אחדים התייחסו לנרטיב כסיבה להשמטות מעין אלה. דבריהם של היוצרים במובאות הבאות מייצגים את התהליך האתי של קבלת החלטות עריכה מעין אלה:

היו לי. היו לי דברים שלא נכנסו לי לסרט [...] כי חשבתי שהם יפגעו במרואיינים שלי. [...] הקפדתי בהחלט לשמור על הכבוד שלהם, לא להראות אותם במצוקות הכי קשות שלהם. למשל, יש סצנות שנורית מקיאה או למשל [...] המוות שלה מצולם. מה הייתי יכול יותר מזה? [...] יכולתי להשתמש במוות שלה [...] לא להראות אותו פרופר [...] אבל יכולתי להשתמש בזה. זה הדבר האולטימטיבי. אנשים היו בוכים בטוח (גדעון לב ארי, 2009).

והדבר הכי חשוב והכי קשה גם אגב [...] אבל זה גם יכול להפיל את הסרט, זה כן לשתף את הגיבורים בסוף בחומרים. כאילו, כן הראיתי להם את זה לפני ההקרנה. הם יכלו להפיל לי את הסרט, וכן, היה דיבור, וכן היו במקומות מסוימים התעצבנויות, וכן הייתי צריכה להתמודד עם זה. אבל אז קצרתי את העמל של שלוש שנים של אמון. כי חשבתי שזה ייפול לקראת הסוף, והם כן הביעו בי אמון וזה היה מאוד מרגש. ומן הסתם, אם הם נותנים בך אמון, את חייבת להראות להם את הסרט [...] נכון, זו הייתה גם החלטה [...] משפטית, זה אני חייבת להבהיר. אי אפשר שלא להראות להם את הסרט, כי גם כל האנשים שחושבים שהגיבור חותם להם ביום הראשון זה לא אומר שום דבר, זה לא תופס משפטית (ענת הלחמי, 2004).

היו דברים שנורא התלבטתי לגביהם אם לשים או לא. אולי איזה חייל אמריקאי שחור שמסתובב שם והוא כל הזמן אמר לי שהוא נורא מתבאס כי כולם רואים כושי וקוראים לו מייקל ג'קסון [...] נדלקתי על זה לגמרי ואמרתי אני חייב לשים את זה [...] שמתי את זה ואיכשהו זה לא התחבר לי לרוח של כל הדברים ולמה שרציתי להעביר על החיילים האמריקאים

אבל אמרתי שבפני עצמו – זה נחמד ומספיק טוב. נורא נורא התלבטתי
ובסוף הורדתי את זה [...] זה תלוי-סיפור, מה להכניס בעריכה ומה לא
(איתי אנגל, 2003).

מה שניתן לשמוע בחלק גדול של מחשבותיהם של היוצרים הוא שהתהליך של הכללה או הדרה של
תוכן אור-קולי קשור קשר אמיץ לחופש האמנותי/יצירתי ולסוגייה של מתן יחס כבוד למשתתפים.
אולם, ברגע שמזהים את החומר שאותו כוללים או משמיטים כחלק ייחודי של התהליך האתי של
קבלת החלטות, משתנה הגישה שלנו להבנה של סרטים תיעודיים באופן משמעותי. במקום להתמקד
בתוכן ובדיוק הסיפור ובמה שהוא מסמל, אנו מתמקדים בפעולות ובתהליכים של הרכבת הסרט
וסיפורו, שבמרבית הסרטים התיעודיים נותר בלתי גלוי לעין ו/או לאוזן בעת ההקרנה. לפיכך, שאלות
העולות בנושא כוחו התקשורתי של הסרט התיעודי ליצור ידע גלוי לעין על העולם וההשלכות
האתיות-פוליטיות של השימוש בכוח זה, עולות לרמת השיח (נעשות גלויות לעין כל), ולשיקולים
מעשיים-מקצועיים ומחקריים-פרשניים.

אובייקטיביות

מוסכם כי הסרט התיעודי הוא סובייקטיבי, שהוא, כפי שניסח גריירסון, "פרשנות יצירתית של
המציאות" (Cited in Paget, 1990, p. 14). אך, יחד עם זאת, קיים רצון של היוצרים לשמור על מידה
של אובייקטיביות. סוגית האובייקטיביות ביצירת סרט תיעודי נוגעת לאתגר שבהתמודדות עם
מוסכמות, שבאופן מסורתי מגדירות את הסרט התיעודי כסוגה מובחנת של קולנוע. חלק מכוח
המשיכה שלו – הדבר הראשון המעניק לסרט התיעודי סמכותיות – טמון בכוחו להראות וללמד את
הצופים משהו על העולם ועל החוויות האנושיות הכלולות בו, מה שניתן לכנות "התביעה לאמיתית"
(Butchart, 2006). במשיכת תשומת הלב לסוגיות שיש בהן עניין לציבור, המוסכמות הבסיסיות של
האובייקטיביות של הסרט התיעודי, בדומה למוסכמות על האובייקטיביות של העיתונות, כוללות
הצגת פרספקטיבה מאוזנת ולא מוטה, אי-הסתרה או סילוף של ראיות, וגם כוונה לא להטעות או
לשקר לקהל במכוון. מוסכמות אלה, שעל פיהן פועלים באופן שגרתי על מנת להעביר לצופים את
המסר שמה שנראה על המסך הוא עובדה ולא בדיה, חשובות במיוחד היום, בהקשר של סרטים
תיעודיים ניסיוניים יותר, המערבבים סגנונות וסוגות כדי להטיל ספק בסמכותיות-לכאורה הקיימת
בסרט התיעודי. הדבר מראה כיצד הסרט התיעודי הוא לא רק סוג של דיווח עיתונאי, אלא גם אופן
של ביטוי יצירתי, צורת ביטוי שעברה תהליך דמוקרטיזציה בשל זמינות ציוד זול לצילום והקלטה,
כגון טלפונים חכמים, ואפשרויות להצגה מקוונת (דוגמת יוטיוב, פייסבוק, ו-וימאו). בהקשר זה, אנו
יודעים שצופים מצפים לכך שבתקשורת האור-קולית שהם נחשפים אליה נעשתה התערבות כלשהי
(כגון בעזרת פילטרים, עדשות רחבות-זווית וקול אקסטרה-דיאגטי שנוסף אחרי הצילום), והיא איננה
השתקפות בלתי אמצעית ונטולת מסננים של המציאות. על כן, השאלה האתית היא לא האם התמונות
האלה אמיתיות, אלא באיזו מידה נעשתה בהן התערבות (Ellis, 2009).

בעדויות המרואיינים מתגלים הבדלים משמעותיים בנקודות המבט על הסוגיה של קבלת החלטות
הקשורות לאובייקטיביות של הסרט התיעודי. הדעות משתנות בהתאם להנחות היסוד לגבי מה מהווה
אובייקטיביות בדרך כלל: האם אובייקטיביות אפשרית בסרט תיעודי באופן מסוים? האם ניתן

להתייחס להחלטות על שמירה על המוסכמות האלה כהחלטות אתיות? למרות שהעדויות של יוצרי הסרטים מגוונות ואפילו מנוגדות בעניין זה, כחטיבה אחת הן מציגות הוכחה לטיעוננו שהמחשבה עליהן לכשעצמה היא תהליך של קבלת החלטות אתיות, חלק אחד מתהליך של פעולה במצב מסוים. ראוי שנבחן את העדויות שלהלן:

אז קודם כל, לפני במאי וגיבור הסרט, מה שבאמת [...] היה לי מאוד מאוד חשוב לא לעשות סצנות מבוימות, שזה הדבר שיש היום בסרטים דוקומנטריים, ואני באופן אישי מאוד לא אוהבת את זה [...] לא אכפת לי אם אומרים שזה "מוקומנטרי", אבל כשאני רואה סרט דוקומנטרי, אני סומכת על הבמאי שהוא ירצה לחקור משהו בשבילי (ענת הלחמי, 2004).

תמיד מביימים אנשים, שלא תחיו באשלות. אנחנו מביימים אנשים ואנחנו מכניסים להם מילים לפה, ואנחנו מוציאים דברים מהקשרם, מחברים מפה ומשם, ועושים מניפולציות שלמות בעריכות ובצילומים, ההסכם עם הצופה הוא שמה שאנחנו מוכרים לך אתה קונה. והגבולות, גבולות האמינות, הם אותם גבולות של ה"אינטגרטי" שיש לבמאי, לכתב ולעיתונאי כלפי עצמו. הוא יכול להוציא דברים מהקשרם בצורה מאוד שפלה ולא אמינה ולא אמיתית, השאלה היא איזה שם הוא רוצה [ליצור] לעצמו בשוק (סיון ארבל, 2003).

לא היו קווים אדומים. זה לא שאני חושב שצה"ל הוא צבא לא מוסרי, אני חושב שנעשים, לפחות מהניסיון שלי בשטחים, מעשים לא מוסריים, אבל אני לא חושב שככלל כל ההתנהלות היא לא מוסרית. אולי כל הרעיון של להיות צבא כובש זה משחית, זה רע וכו'. לא אמרתי שאני לא מוכן להראות חייל צה"ל עושה משהו [...] רציתי לייצג את האלמנטים השונים של האוכלוסייה או אירועים ספציפיים שמראים אותם בקונטקסט (גילי דולב, 2007).

חרף העובדה שהחלטות המתקבלות על אובייקטיביות קולנועית אינן תמיד פשוטות, כפי שאנו רואים במובאות אלה, לאורך כל הראיונות קיימת מחויבות עקבית ומקצועית לעקרונות המשותפים. וזאת, כדי לקיים את המעשה של הסרט התיעודי כדרך מהימנה לבניית ידע ותקשורת חזותית. המודעות לסטנדרטים של התקשורת המקצועית והמחשבה על החלטות לגביהן מעלות את הסוגיה השביעית והמרכזית: קהלים.

משיכת הקהל

מה שניתן לשמוע בראיונות הוא מתח מהותי בין הרצון ליצירת סרט תיעודי עם כוונה למשוך קהל לבין עשיית הסרט, המבוסס על בחירה אמנותית וחופש יצירתי תוך כדי התהליך. מצד אחד, אנו למדים מבעלי מקצוע היוצרים סרטים תיעודיים, הממומנים על ידי ערוצי הטלוויזיה וגופים מממנים אחרים, שהם מוגבלים על ידי ציפיות תעשייתיות-כלכליות ותשואה על ההשקעה הנמדדת על ידי נתח

הקהל. אנשי מקצוע אלה מחויבים חוקית לעמוד בתנאי החוזה. מצד שני, העדויות מלמדות כי יוצרי הסרטים האלה מונעים, בנפרד מהמגבלות הכלכליות, על ידי תקוות אישיות (בין אם הן יצירתיות, אמנותיות או פוליטיות) שהצופים ימצאו את עבודתם חשובה, שניתן יהיה ללמוד משהו מהחשיפה לסרט, וכי אולי המאמצים האמנותיים והיצירתיים שהשקיעו יעוררו מחשבה ביקורתית ושיחה על הנושאים המתוארים בסרט ושאוּלי יחוללו שינוי חברתי. כאנשי תקשורת יצירתיים ומקצועיים, יוצרי סרטים תיעודיים נושאים בעול של מחויבות מוזרה לספר את הסיפורים בדרך שתהיה אינפורמטיבית, עובדתית פחות או יותר, וגם מעניינת מבלי להיות מאולצת יתר על המידה. מכך נובע הצורך להגיע להחלטה אתית: מה ניתן לעשות במגבלות הנסיבתיות הנתונות?

חלק מהיוצרים הקדישו מחשבה לשאלה של משיכת קהל ודיברו על האחריות שיש להם לניהול משאבים פיננסיים, שהתקבלו ממוסדות שחפצו בהפקות מצליחות, בעלות איכות גבוהה, שגם אם הן שנויות במחלוקת יעמדו בסטנדרטים של פרטיות והוגנות. יוצרים אחרים הביעו מצוקה לאור הצורך להתפשר על היושרה של הסיפור מחמת המגבלות החוזיות, העלולות להוביל לגישת בימוי ועריכה שבהכרח נמנעת ממורכבות ומעדיפה סרטים תיעודיים קלים להבנה וקלים לעיכול. לדוגמה, מידע מפורט יתר על המידה עלול להביא לעומס יתר על הצופה ולגרום לו לעבור לערוץ אחר. כך גם מגבלות הזמן עלולות לצמצם את העומק שבו ניתן לבחון את הסוגיה. כשהוא מתייחס לדילמה של משיכת קהל ובה בעת לחתור לשמר את החזון האמנותי לגבי הדרך בה יש לספר את הסיפור, מצביע הבמאי אמיר הר-גיל על האמיתות כבסיס לקבלת החלטות בנושא זה:

אני חושב שאסור לי להסתיר מהצופה מידע חשוב ולהכניס רק דברים שהם חצי אמת, אלא לנסות לייצג את האמת כשפי שאני מאמין שהיא. עכשיו, האמת היא תמיד מורכבת ותמיד רב שכבתית [...] ובסרט אתה חייב לצמצם, אבל עדיין עליך לדאוג שהצמצום הזה ייצג את מה שאני, בהתרשמות שלי, חושב שזו האמת של האדם הזה (2011)

בעוד שחלק מהיוצרים הסכימו כי עניין הקהל משחק תפקיד בתהליך קבלת ההחלטות שלהם, אחרים דחו את הרעיון על הסף. חלק מהעדויות החזקות ביותר נמצאו בהרהורים על מידת האחריות שיש ליוצרי הסרטים כלפי הקהל. הרהורים המראים כי מחשבה, ולא הנחה מוקדמת, היא הגורם המרכזי בתהליך האתי של קבלת החלטות ביצירת סרט תיעודי. השוני בין נקודות המבט של יוצרי הקולנוע בנוגע לקהל מהדהד בקטעים שלהלן:

אני לא מרגיש מחויב לעובדות [...] הרצף העלילתי והאמת הפנימית של הסרט יותר חשובה לי מהעובדות [...] זאת אחת הסיבות שאני מדגיש מאד את הזווית האישית שלי, כזווית סובייקטיבית [...] יש איזושהי אמת פנימית שאנחנו מנסים לגעת בה [...] שהיא מעבר לעובדות כפי שאתה רואה אותן (אוהד אופז, 2003).

אין לי מחויבות לצופים. המחויבות העקרונית שאני "story teller", אני מספר סיפורים בעצם. אני לא עיתונאי, אין לי מחויבות לאמת עיתונאית [...] המחויבות שלי היא לספר סיפור. שהצופה ייתן לי את השעה הזאת

שהוא יושב מול המסך וייצא משם אחרי שעה עם תחושה שהוא לקח משהו חדש. הוא עבר איזושהי חוויה חדשה (עמית גורן, 2003).

מה זה מחויבותי לצופים? הצופה האידיאלי זה אני. אני עובד מתוך המחויבות לעצמי, מתוך הנחה שמבין הצופים ישנם אנשים אינטליגנטים [...] כל אדם שאני מכיר הוא לא צופה; הוא בן אדם (תלי גודר, 2009).

הדיון שלי הוא אף פעם לא היה עם קהל הצופים. אני גם לא חושב שאיזושהו [...] אמן בהיסטוריה של האמנות [...] עסק בשאלה של היחס שלו עם הצופה [...] כי אמנות, אולי ההגדרה היפה ביותר ששמעתי עליה, זה שתפקידה להרים את הצופה למקום, שהוא לבד לא יכול להגיע [...] לגרום לו להבין שיש עוד מקום שאליו הוא יכול להגיע יום אחד [...] בשונה מבידור, שתפקידו לספק את צרכיו המידיים של הצופה (דן גבע, 2009).

חרף העובדה שהמחשבות של יוצרי הסרטים מגוונות, ואפילו סותרות זו את זו, בסוגיה של משיכת הקהל, הם מדגישים את הדילמות שעמדו בפניהם בקשר למשתנים ולמצבים מסוימים בפרויקט התיעודי, כגון: דרישות של חוזים משפטיים מגבילים, פוטנציאל ההכנסה, הרצון להאיר ולהרחיב מודעות, ואולי אפילו להשפיע על מדיניות כדי להשיג תנאי חיים טובים יותר. הטלת הספק בחשיבות של משיכת קהל בתהליך של יצירת סרט תיעודי, כפי שהובהר באמירות לעיל, היא ללא ספק חלק מהתהליך האתי של קבלת החלטות, ומתקשרת מייד לנושא האחרון, המאתגר מכולם: האמת.

אמת

כפי שהוזכר קודם לכן, הסרט התיעודי מקבל את זהותו כסוגה קולנועית מובחנת בשל טענת המציאותיות שלו, טענתו לאמת. על אף שניתן לטעון כי הקולנוע בכללותו הוא מניפולציה של המציאות, חשוב לזכור שה'מציאות' איננה נמצאת באיזושהו מקום, ממתינה שיגלו אותה. היפוכו של דבר, ייצוג חזותי של התופעות הממשיות משתתף בהרכבת המציאות. הסרט התיעודי הוא אחד הסוכנים בתהליך זה. באמצעות התופעות הממשיות מקבלות משמעות המגבשת כיצד ניתן לראות אותן ולחוות אותן, ולפיכך ניתן לחשוב עליהן ולשפוט אותן. למטרה זו יוצרי הסרט התיעודי נוקטים ב'מניפולציות' קולנועיות בעת ההסרטה והעריכה. וזאת, על מנת לבטא נקודות מבט שונות על החברה בה הם חיים, שכשלעצמה היא לא פחות 'ממשית' מכפי שהיא מדומיינת. למרות העובדה שמעטים בין יוצרי הסרט התיעודי התייחסו מפורשות לסוגייה זו, משום שהיא נראתה להם מובנת מאליה – ועל כן התייחסות ישירה אליה הייתה מיותרת – **אי** התייחסות לסוגיה של האמת והמציאות בקולנוע התיעודי רק מדגישה את חשיבות העניין.

סוגיית האמת בסרט התיעודי קרובה לסוגיית האובייקטיביות: היא מתייחסת לתהליך מבוסס החלטות מצידו של היוצר. תהליך זה מבוסס על ההכרה בהבדל הקיים בין שיקוף המציאות לבין התערבות של היוצר ביצירת מציאות שתשקף את האמת. אנו מציגים ארבעה קטעים מתוך עדויות היוצרים על מנת להאיר את הנושא. אפשר לשמוע כל אחד מהם כשהוא מדבר על הסוגיה, השאלה או

בעיית ה'אמת', המוגדרת לא כקורפוס מלא של העובדות הקשורות למצב מוגדר ביצירה הקולנועית, אלא כסימן של אמיתות מרובות. ככל שסרטים תיעודיים מציגים פרספקטיבה של סוגיות שונות ולא אמירות אובייקטיביות נוקשות, מדגישים הקטעים הבאים כיצד ניתן לראות את המחשבה על הסוגיות המעשית, המוסרית והפילוסופית של אמת הנוגעת למצב מוגדר של יצירה תיעודית, הניתנת להבנה כחלק מתהליך אתי באמצעותו נולד הסרט התיעודי.

לא להוציא דברים מהקשרם זה הכי חשוב, דהיינו לא לשקר, להשתדל לספר את העובדות כהווייתן. עכשיו, מה זה לא לשקר? בכל סרט דוקומנטרי ישנה איזו מניפולציה, כמובן. עצם זה שאתה מציב את המצלמה בנקודה מסוימת אתה כבר לא מספר את כל הסיפור (גיל איזקוב, 2005).

כי בעצם מה זה קולנוע? מה זה סרט? סרט זה איזה סוג של מניפולציה. אתה לוקח חומרים, אתה מצלם אותם. אין כזה דבר אובייקטיבי הרי, זה איך שאת עורכת. ומה כל הדברים האלו? הם סוג של שיקולים, תפיסות, רעיונות ועוד דברים. המטרה היא בעצם לשקר כדי להגיד את האמת. זאת אומרת, אתה יכול לשנות, אתה יכול לקחת לדוגמה סצנה שהייתה באמצע הסדר הכרונולוגי של הצילומים ולהשתמש בה בהתחלת הסרט, למרות שזה לא כרונולוגי, ולתת לצופה להרגיש שזה כן כרונולוגי. אבל זה סוג של שקר שהוא שקר קולנועי כדי להעביר את הסיפור, את המסר. כדי להגיד בעצם מה הסיפור האמיתי! (דוקי דרור, 2003).

"בסרט הספציפי הזה, כן, בוודאי, שהייתה מערכת אתית. המערכת האתית הייתה שבתור "פילם מייקר" אני לא עורך דין ולא משפטן ולא איש צבא. אני "פילם מייקר", מספר סיפורים. זה בסך הכול תפקיד של ליצן החצר שהוא [משמש בתפקיד] המראה. אז בוודאי שהגבול היה שאני לא יוכל לעשות סרט כזה שישבך אחר כך משפטית אנשים (יריב הורוביץ, 2011).

היוצר הדוקומנטרי, מהיום שהוא התחיל לצלם, התערב ויצר וייצר את המציאות שבתוכה הוא פעל [...] עליו להגיד בתוך הטקסט [הקולנועי]: "הייתי שם". וזו הייתה בחירה שהיא גם מודעת וגם אתית. לא הייתה לנו בעיה לספר את הסיפור בלי זה. לא היו לנו חסרים חומרי גלם עם אופציות נרטיביות, אבל היה לנו חשוב, מתוך אמונה שלנו, של מהו קולנוע דוקומנטרי כפי שאנחנו רוצים לעשות אותו [...] חשוב שחתימת נוכחותנו תהיה גלויה, כי יש בעיה עמוקה בהעלמתו של היוצר, ביצירת חזות לצופה של [...] כך זה קרה שם, ולא הרגשנו עם זה נוח. לכן שתלנו את זה במכוון, את הכול, את השאלה ואת הגישור, כדי להגיד לצופה – אנחנו התבוננו (דן גבע, 2009).

דיון ומסקנות

מעבר לכל דבר אחר, העדויות של יוצרי הקולנוע התיעודי בישראל מצביעות על מודעות להשלכות של העברת ידע אור-קולי ושל נקודת מבט על אודות סוגיות בעלות השפעה אנושית משמעותית. מחשבה מחודשת היא תהליך של קבלת החלטות אתיות. היא חלק אחד מהמעשה שכרוך בנקיטת פעולה. העדויות של יוצרי הסרטים מציעות ראיות התומכות בתהליך אתי זה של קבלת החלטות. אין ספק ששמונה הסוגיות הקשורות לקבלת החלטות, שעלו מתוך הראיונות, אינן ייחודיות למסורת הסרטים התיעודיים הנעשים בישראל. אלה סוגיות המעסיקות גם יוצרים בכל העולם.

שאלה חשובה היא: האם מצאנו שיש לסרט התיעודי השפעה על החברה הישראלית? ברמה מסוימת, מה שמלמדים אותנו הראיונות הוא שרוב היוצרים ביקשו להעביר מסר לחברה בה הם חיים. בין אם המטרה הייתה לתת קול לדמויות 'שקופות' או לספר סיפור בעל משמעות אוניברסלית, הכוונה המשותפת הייתה לנסח ולהעביר אמירה – להתבונן וללמד – עם השלכות לשיפור החברה הישראלית, ובאופן פוטנציאלי הקהילה האנושית הרחבה יותר. במובן זה ניתן לומר שבמאים ישראלים רבים מנסים לעצב את החברה בה הם חיים, משום שישראל היא עדיין מדינה צעירה יחסית, היא עדיין בשלבי בנייה ועיצוב התבניות שלה. משום שהיא מדינה המורכבת מבני עמים רבים, תרבויות רבות והיסטוריות מגוונות, קיימים אך מעט, אם בכלל, נושאים שיש עליהם קונצנזוס. ולכן, יוצרי סרטים תיעודיים בישראל יכולים להניח כי כמעט כל נושא שיבחרו יעורר תגובות רגשיות טעונות בקרב מגזר זה או אחר. לפיכך, סוגית האמת, במובן של דיוק, עולה באופן לגיטימי כסוגית מפתח בקבלת החלטות. בכל מקרה, כל יוצרי הסרטים שהתראיינו הבינו בצורה משתמעת את חשיבות העניין.

הריאיונות עוררו שאלות אחרות בנוגע לסוגית האמת. למשל, כאשר סרט תיעודי ממומן על ידי גופים ממלכתיים, האם יש לקחת בחשבון אינטרסים של קהל לא ישראלי? באיזו מידה, אם בכלל, צריך יוצר הסרט התיעודי במצב זה להרגיש עצמו מחויב להאיר את מדינת ישראל באור חיובי? האם עליו להימנע מנקודות מבט מנוגדות או אולי לשאוף להשיג איזון מוקפד של נקודות מבט שונות במסורת הקלאסית של אובייקטיביות? היות שמטרתו של כל פרויקט תיעודי היא הפקה של סרטי איכות המספקים מידע לצופים בדרכים אמיונות, ואפילו להעניק להם השראה; האם משמעות הדבר היא שיוצר של סרט תיעודי מחויב להראות על המסך את המוטיבציה המוסרית ו/או הפוליטית שהביאה אותו לעשות את הסרט? או, משום שכל אמירה תמיד כוללת את ההטיה האישית של מי שמבטא אותה; האם יש צורך בכלל להצהיר על ההטיה הזו, או, לחילופין, האם ניתן להשאיר לצופים לבחון את אמיתותה בעצמם? כפי שצוין במובאות דלעיל, מחשבות על החלטות שהתקבלו בשעה שהיוצרים עמדו מול שאלות מסוג זה מגלות היבט עקרוני בתהליך האתי של קבלת החלטות בסרט התיעודי.

בתהליך המחקר היה ניסיון להתעלם מזהותם של היוצרים שנבחרו להיות מצוטטים, ובמקום זאת לבחור אותם אך ורק על סמך תוכנם של הדברים, המייצגים הלך רוח גם של יוצרים נוספים. אך בדיעבד, ניתן לראות כי מרבית היוצרים שצוטטו במחקר הם גברים, יהודים-אשכנזים. באופן כללי, העדויות מייצגות את נקודות המבט של היוצרים, העומדים מול בחירות מוגדרות במצבים מסוימים בתוך תהליך עשיית סרט תיעודי. ככאלה, עדויותיהם מספקות ראיה לנוכחות העצמי שלהם באמצעות הקדשת מחשבה לבחינת נקודות מבטם. לפיכך, עלינו להימנע מלפרש את שמונה הסוגיות

של קבלת החלטות כבסיס של קוד כלשהו של התנהגות אתית תוך כדי תהליך הפרויקט התיעודי. כל ההחלטות שאליהן התייחסו היוצרים הן פרטניות, בהתאם למצב מסוים, לגיבור ספציפי והקשר ייחודי. לכן, יש להימנע מלמעוד ולשפוט ולתייג אותן כנורמטיביות, כטובות או כרעות, כנכונות או כמוטעות. המחקר הנוכחי הציג מבט חטוף בעיסוק הרפלקסיבי-פרשני של יוצר הסרט התיעודי בעת עבודתו, כפי שניתן להבינו כחלק מהתהליך האתי של תקשורת אור-קולית, שבה קיימים בהכרח רבדים של התלבטויות מורכבות. לכן, הן היוצר והן הצופה חייבים להיות ערניים למגוון ולמורכבות זו.

ואחרי כל זאת, על אף שהעדויות שנבחנו כאן מציגות ראיות ותובנות על מחשבה והרהור על קבלת החלטות כחלק מהתהליך האתי שנמצא בליבת עשייתו של הסרט התיעודי, המחקר לא חף ממגבלות. האופי הסלקטיבי של המחקר איפשר לנו לשקול בהרחבה את התהליך האתי של קבלת החלטות בתחום התיעודי, אולם זה נעשה על חשבון התמקדות עמוקה יותר בשמונה הסוגיות שהועלו בריאיונות. למשל, ניתן היה להקשות ולהעמיד בפני המראיינים דילמות כמו הרצון לחשוף עוולה לציבור הרחב אל מול שמירה על כבוד הגיבור ואולי אפילו סיכנו. או, למשל, המחקר יכול היה להתמקד באופן מובחן בסוגיות של אמת ואובייקטיביות, הקובעות את הסרט התיעודי כסוגה בפני עצמה ושולטות בתהליך של יצירת ידע באמצעותו. בהקשר זה ניתן היה לבחון ביתר פירוט מחשבות על החלטות, הקשורות לדרך בה יש להציג את האמת הטמונה במצב מסוים, כפי ששמענו מיוצרי הסרטים בהתייחסם לסרט אחד או מבחר סרטים. ניתן היה לנסות להבין מתוך הריאיונות אם השתמשו במניפולציות קולנועיות כאמצעי לקרב את הקהל אל האמת-כביכול של הנושא הקולנועי או להסתיר אותה מפניהם. ערכו של מחקר מעין זה היה משמש אישוס לטיעוניו של מחקר תקשורת מסורתי, הטוען כי ישנם סרטים תיעודיים ויוצרי סרטים תיעודיים שאכן משקרים, והם עושים זאת כמעשה שבשגרה (Winston, 2000). אולם, למטרותינו, בחינה ממוקדת וצרה כל כך הייתה חסרה את מרקם הדיווח, כפי שהוצע במחקר הנוכחי, בהקשר של התמונה הגדולה יותר של מחשבה רפלקסיבית כתהליך אתי מהותי. מחקר מעין זה יכול גם להיראות כחוזר על עצמו משום שקיים, למעשה, קונצנזוס בין כל העדויות, ולפיו למרות שהאמת בכל מצב תמיד נותרת "מעבר לעובדות כפי שרואים אותן" (כפי שאמר אוהד אופז), אל ליוצרים התיעודיים לשקר לצופים בכל מקרה, למרות זמינות המשאבים הקולנועיים המאפשרים לעשות כך.

הראיונות מעניקים עושר של מידע, וללא ספק עדיין קיימות אפשרויות חקירה רבות שלא ננקטו במחקר זה. אם למנות שתיים: ראשית, ניתן לקרוא את הראיונות ולדלות מתוכם את מה שהם מספרים לנו על המוטיבציה של היוצרים, שהובילה אותם לכיוון של עשיית סרט מסוים או שדחפה אותם להיות יוצרי קולנוע מקצועיים. אין בכוננתנו לומר שמחבר טקסט כלשהו יכול לענות על או להתייחס אל שאלות, שהטקסט עצמו אינו עונה עליהן. אף הוא אינו יכול לענות עליהן, אלא שהמחשבה לאחור על המוטיבציה מהווה חלק מהתהליך האתי הרחב יותר. אפשרות שנייה היא להתייחס למחשבותיהם של היוצרים על היחסים בין היוצרים לבין עצמם, ובין לבין הגופים המממנים את עשייתם. התייחסות לרעיונות העולים מהראיונות יכולה לשפוך אור על צנזורה ועל פלורליזם בהקשר של הקולנוע התיעודי הישראלי. אלה הם משתנים שלעתים מגבילים את הבחירה, את האפשרויות של יוצר הסרט ואת הדרך בה הוא יכול או לא יכול לפעול במצבים מסוימים.

שמונה הסוגיות שנידונו לעיל אינן מספקות את האמת, אלא מהוות מרחב לדיון מקצועי-מעשי רחב היקף ובעל אופי מחקרי-פרשני של התהליך של יצירה תיעודית קולנועית. הן מציעות שערי כניסה לחקר הקולנוע התיעודי כאמצעי תקשורת תעשייתית, מסחרי, אמנותי, היסטורי ובעיקר אתי. אין כאן טענה שכל הסרטים התיעודיים מעוגנים באתיקה, אלא הצעה כי החלטות מודעות בקשר למי, מה, מתי לצלם ומתי לא, כיצד לערוך את הסרט ולאילו מטרות – שכנוע, מסחר ו/או אמנות – הן תוצאה של תהליך מכוון-פעולה שיש לו השלכות אתיות. מחשבה מחדש מהווה חלק מרכזי באתיקה של תהליך זה.

המחקר הנוכחי סקר את עדויות היוצרים בדבר תהליך קבלת ההחלטות על מנת להסיט את הפרספקטיבה המחקרית ממשמעותו של הסרט התיעודי לכשעצמו ולהפנות את תשומת הלב לממד האתי של הפקתו. היבט זה מעורר שאלות חדשות לגבי מה מאלץ ומה מגביל את היוצר הקולנועי בתהליך התיעודי, איזו עבודה פוליטית או חינוכית אמור הסרט התיעודי לעשות וכיצד תופס היוצר התיעודי את תפקידו בבניית ידע אור-קולי. במקום להתמקד בתוכן האור-קולי של הסרט, מחקר זה בוחן את התהליך הבסיסי של חשיבה אתית, אשר באמצעותו נוצר הסרט התיעודי. אמנם תהליך אתי זה נותר מאחורי הקלעים ברוב הסרטים התיעודיים, אך למרות זאת הוא מהדהד, וניתן להקשיב לו בכל התכנים המתגלים לעינינו על המסך.

רשימת המקורות

אופז, א' (2015). עדות קולנועית: בין אהבה לצדק. **תקריב: כתב עת לקולנוע דוקומנטרי**, 11,

<https://takriv.net/article/%d7%a2%d7%93%d7%95%d7%aa-%d7%a7%d7%95%d7%9c%d7%a0%d7%95%d7%a2%d7%99%d7%aa-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%90%d7%94%d7%91%d7%94-%d7%9c%d7%a6%d7%93%d7%a7>

דובדבני, ש' (2013) "כל עוד אתה מצייר ולא מצלם, זה בסדר": סוגיות של אתיקה ואחריות בסרט ואלס עם באשיר. **מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**, 7, 50-67.

הר-גיל, א' (2015). סיפור סגור – דילמות פתוחות. **תקריב: כתב עת לקולנוע דוקומנטרי**, 10,

<https://takriv.net/article/%d7%a1%d7%99%d7%a4%d7%95%d7%a8-%d7%a1%d7%92%d7%95%d7%a8-%d7%93%d7%99%d7%9c%d7%9e%d7%95%d7%aa-%d7%a4%d7%aa%d7%95%d7%97%d7%95%d7%aa>

זנגר, ע' (2013) "תסתכלו מי אתם": על הפנים והאירוע האתי בתמונה הקולנועית. **מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**, 7, 31-49.

יוסף, ר' (2013). האחריות של המבט: אתיקה וקולנוע תיעודי בעקבות כתיבתו של ביל ניקולס. **מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**, 7, 164-180.

פרמינגר, ע' (2015). אתיקה דוקומנטרית. **תקריב: כתב עת לקולנוע דוקומנטרי**, 10,

<https://takriv.net/article/%d7%90%d7%aa%d7%99%d7%a7%d7%94->

[%d7%93%d7%95%d7%a7%d7%95%d7%9e%d7%a0%d7%98%d7%a8%d7%99%d7%
/aa](#)

- Butchart, G. C. (2006). On ethics and documentary: A real and actual truth. *Communication Theory*, 16(4), 427-452. doi: 10.1111/comt.2006.16.issue-4
- Butchart, G. C. (2013). Camera as sign: On the ethics of unconcealment in documentary film and video. *Social Semiotics*, 23(5), 675-690. doi: 10.1080/10350330.2012.740205
- Butchart, G. C. (2014). What can a philosophy and ethics of communication look like in the context of documentary filmmaking? *Semiotica*, 199, 83-96.
- Cooper, S. (2012). Looking back, looking onwards: Selflessness, ethics, and French documentary. *Studies in French Cinema*, 10(1), 57-68. doi: 10.1386/sfc.10.1.57/1
- Dowmunt, T. (2013). Autobiographical documentary: The 'seer and the seen'. *Studies in Documentary Film*, 7(3), 263-277.
- Ellis, J. (2009). What are we expected to feel? *Witness, textuality, and the audiovisual. Screen*, 50(1), 67-76. doi: 10.1093/screen/hjn077
- Fallon, K. (2013). Archives analog and digital: Errol Morris and documentary film in the digital age. *Screen*, 54(1), 20-43. doi: 10.1093/screen/hjs067
- Fitzsimons, T. (2009). Braided channels: A genealogy of the voice of documentary. *Studies in Documentary Film*, 3(2), 131-146. doi: 10.1386/sdf.3.2.131/1
- Formenti, C. (2014). The sincerest form of docudrama: Re-framing the animated documentary. *Studies in Documentary Film*, 8(2), 103-115. doi: 10.1080/17503280.2014.908491.
- Harindranath, R. (2014). Online crowd-sourced documentary and the politics of veridicality and authority. *Studies in Documentary Film*, 8(3), 179-187. doi: 10.1080/17503280.2014.964946.
- Kara, S. (2015). Rebels without regret: Documentary activism in the digital age. *Studies in Documentary Film*, 9(1), 42-54. doi: 10.1080/17503280.2014.1002250
- Kara, S., & Reestorff, C. (2015). Introduction: Unruly documentary activism. *Studies in Documentary Film*, 9(1), 1-9. doi: 10.1080/17503280.2014.1002665
- Maccarone, E. (2010). Ethical responsibilities to subjects and documentary filmmaking. *Journal of Mass Media Ethics*, 2, 192-206. doi: 10.1080/08900523.2010.497025
- Murphie, A. (2014). Making sense: The transformation of documentary by digital and networked media. *Studies in Documentary Film*, 8(3), 188-204. doi: 10.1080/17503280.2014.961631
- Nash, K. (2011). Documentary-for-the-Other: Relationships, ethics and (observational) documentary. *Journal of Mass Media Ethics*, 26, 224-239. doi: 10.1080/08900523.2011.581971
- Paget D. (1990). *True Stories?: Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Winston, B. (2000). *Lies, Damn Lies, and Documentary*. London: British Film Institute.

הבמאים המרואיינים :

אבן ענת, אדומי עודד, אדלר נתי, אדם ברוך, אהרוני נועה, אופז אוהד, אופק דוד, אייזקוב גיל, אנגל איתי, אסא ליזקה, אסולין נטלי, אסייג אופירה, ארבל טובי, ארבל סיוון, בורשטיין יגאל, ביגלאייזן סילבן, בינדר צביקה, בכרי מוחמד, בן דור אורנה, בן מיור תור, בן נעים אבנר, בר און אורי, בראון מיטל, בראון נטעלי, ברנר רן, גבע דן, גורן עמית, גודר תלי, גולדפינגר ארנון, גונן ניצה, גורביץ' חורחה, גורן עמית, גא"י מיכאל, גלזר גונן, גלילי סמולנסקי חדוה, גליקסברג נפתלי, גלעדי ניצן, גרשטל כהן יולי, דולב גילי, דנון אפרת, דרור דוקי, הרפלד עידית, הורוביץ יריב, הימן ברק, הימן תומר, הלחמי ענת, המי אבי, הקר ראובן, הר-גיל אמיר, וייס ברקוביץ רונית, ולוך צביקה, ולק רות, ולר יוחנן, וצלר איתן, זייד גל, זייד אייל, חלבי רפיק, חלפון אייל, חמו אלי, טויב ניר, טל נילי, טל רן, יבין חיים, יגודה אילן, כהן לוז שמוליק, לאופר ארז, לב ארי גדעון, לב יאיר, לב יעל, לוי רם, ליאון יוסי, לסניק גיל, לשם עודד, לשם עודד, מוגרבי אבי, מזומן גיל, מילר ארז, מראענה איבתיסם, מרגולין עמליה, נוה זיו, סבו דרור, סיטון דני, סימון יהושוע, עבודי אילן, פטנקין ארן, פיינגרט אבנר, פישביין עינת, פישר דוד, צברי דורון, צום איילון ענת, צור יונתן ומאשה, צ'פלין לינה, קוטלר אושרת, קונטס רגב, קוצר רן, קורן אביטל, קזמוז ראמוז, קידר נורית, קיינר קרין, קימור ירין, קיפר זריזצקי יעל, קירשנבאום מוטי, קלדרון חנה, קציר יעל, קפלן ליאת, קרפין מיכאל, קרסו יוסי, רבך יוסי, רובין איריס, רוזנהיימר תמנע, רוזנברג ניצן, רייבנבך ציפי, שוורץ אושרה, שושן אילן, שחורי בן נתן נעמי, שרי שחר, שלו גילי, שלום דנון אפרת, שמגר עירית, שמיר יואב, שני בן, שפרבר אביגיל, שץ פיני, שץ רות.